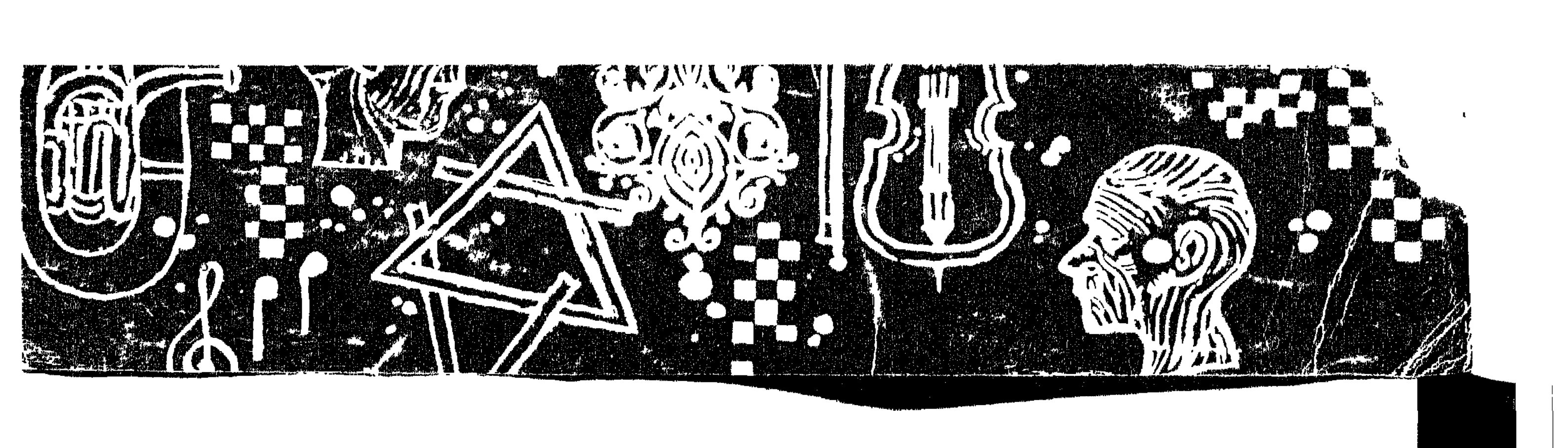
عالم الفكر

المجلد السادس العدد الأول - إبريل - مايو - يونيو ١٩٧٥

- الموسيقى العربية وموقعها من الموسيقى العالمية
- الارتجال وتقاليده في الموسيقى العربية
- المقامات العراقية
- الموسيقى والموسيقيون والأداء







عالم الفكر

رئيس التحرير : أحمد مشاري العدواني
مستشار التحرير : دكتور أحمد أبو زيد

مجلة دورية تصدر كل ثلاثة اشهر عن وزارة الاعلام في الكويت * ابريل ـ مايو ـ يونيو ١٩٧٥
المراسلات باسم : الوكيل المساعد للشئون الفنية * وزارة الاعلام ـ الكويت : ص ٠ ب ١٩٣

المحتويات

الموسيقى

* * *

آفاق المعرفة

* * *

أدباء وفنانون

* * *

عرض الكتب

الدراسات التى تنشرها المجلة تعبر عن آراء اصحابها وحدهم .



الموسيقى

١



يعتبر الفن من أكثر مظاهر الثقافة انتشاراوشيوعا فى المجتمعات الانسانية ، اذ لسنا نعرف مجتمعا واحدا يخلو تماما من وجود بعض اشكال وأساليب التعبير الجمالي ، بصرف النظر عن مدى فجاجة او نضج تلك الاشكال والاساليب . ولايعني ذلك بالضرورة وجود جميع اشكال الفن فى كل مجتمع على حدة ، أو ان اشكال الفن التي توجد في أي مجتمع من المجتمعات تكشف عن نفس الدرجة من النضج والنمو والتطور . وهذاالشيوع او الأنتشار هو الذى جعل بعض العلماء يعتبرون الفن أحد « العموميات Universals »الأساسية فى الثقافة الانسانية ككل . بل ان عددا من علماء الانثربولوجيا والثقافة يذهبون الى حدالقول ان الانسان يميل بطبعه الى التعبير عن احساسه بالجمال،وهذا معناه ان التعبير الجمالي هو خاصية أساسية من خصائص الانسان ، وان كانت أساليب وأشكال هذا التعبير تختلف من مجتمع لآخر ، لأن الثقافة السائدة في المجتمع هي التي تحدد تلك الأساليب فى آخر الامر .

ومع أن الفنون المختلفة فى المجتمعات والثقافات المتقدمة تعتبر من أوجه النشاط المتخصصة التي يمارسها أشخاص متخصصون ينقطعون تماما لذلك النشاط الذى يحتاج لكثير من المهارات الفنية التي لا تتوفر لمعظم أفراد المجتمع فان ذلك ليس هو الوضع تماما فى كل أنماط المجتمعات ، كما أنه لا يصدق على مختلف مراحل التطور الثقافي والحضارى . فالنحت والتصوير والموسيقى ، بل وحتى الغناء والرقص والتمثيل وكتابة القصص تحتاج في المجتمع المتقدم الى « فنان » متخصص ، وذلك بعكس الحال فى المجتمعات المتخلفة ، وبخاصة تلك التي توصف عادة بأنها « بدائية » . وعلى الرغم من كل ما يقال من أن الفن هو احد « العموميات » الثقافية فليس ثمة ما يدل بشكل قاطع على أنه كان موجودا فى أولى مراحل التطور البشرى ، او على نوع الفن الذى كان يمارسه الانسان الاول ان كان هناك فن على الاطلاق ، بالمعنى المفهوم من كلمة « فن » . وعلى أية حال فان هناك من العلماء من يذهبون الى القول بأن القردة العليا لديها وسائلها الخاصة التي تعبر بها عن احساسها بالجمال . فلقد لاحظ **كوهلر** Kohler مثلا ان الشمبانزى التي كان يجرى عليها بعض تجاربه كانت تميل الى تزيين جسمها باستخدام الطلاء وقطع القماش الملون ، وهى أمور يمكن ان تعتبر بمثابة « الدوافع الفجة » ـ حسب تعبير **بيلز** Beals **وهويجر** Hoijer ، التي ترمز الى البدايات الأولى للاحتياجات البشرية للتعبير الجمالى .

ولعل أولى الشواهد المباشرة على النشاط الجمالي لدى الانسان المبكر هو اهتمام انسان النياندر (نياندرتال) بجمع الاحجار والمواد الملونة والاصباغ مثل المغرة واستخدامها في تزيين وطلاء جسمه ، على ما يعتقد بعض العلماء ، ثم المهارة التي تبدو فى شطف الاحجار فى الفترة السولتيرية Solutrean بطريقة تنم عن الذوق والاحساس بالجمال . (راجع فى ذلك على العموم ترجمتنا لكتاب وليام هاولز عن : ما وراء التاريخ . مكتبة نهضة مصر ، القاهرة) . والظاهر أن هناك كثيرا من الاشياء التي كان الانسان المبكر يصنعها ويتفنن فى صنعها ، دون أن يستخدمها بالفعل فى حياته اليومية ، ويعتبر علماء الانثربولوجيا وعلماء الثقافة هذه الاشياء الجميلة غير المفيدة دلائل وشواهد على وجود الدوافع للتعبير الجمالي عند الانسان منذ فجر تاريخه المعروف . ومهما يكن الامر فالظاهر ان هناك صلة وثيقة على الاقل في العصر الحجرى القديم أو العصر الباليوليثي Paleolithic بين التعبيرات الفنية ، والمعتقدات الدينية والممارسات السحرية ، وهي علاقة لا تزال قائمة فى كثير من الثقافات والحضارات والمجتمعات الى حد ما على الاقل ، بما فى ذلك المجتمعات الاوربية والغربية ، حيث تستخدم الموسيقى في الترانيم الدينية كما يستعان بالفنون المختلفة فى تزيين دور العبادة فى مختلف الاديان . الا أن التعبيرات الجمالية فى المجتمع الحديث تتخذ فى الاغلب طابعا دنيويا بعيدا عن الدين ، أو على الأصح لم تعد الفنون ترتبط ارتباطا كاملا بالدين كما هي عليه الحال بالنسبة لبعض فترات التاريخ ، وبعض المجتمعات السابقة .

واذا كان باستطاعة علماء الانثربولوجيا ان يخمنوا ـ بشكل او بآخر ـ الحقبة التي ظهرت فيها بعض الفنون التشكيلية ، فان تاريخ بداية الموسيقى بالذات تعتبر مسألة من الصعب تحديدها أو حتى تخمينها نظرا لعدم وجود أية شواهد أو أدلة مادية فى الرواسب والبقايا الاركيولوجية التي نجد فيها عينات ونماذج وأمثلة من الفنون الاخرى . ومع ذلك فان الكثيرين من علماء الثقافة والانثربولوجيا يشيرون دائما في كتاباتهم الى احدى الصور الشهيرة فى أحد الكهوف من الفترة

المجدلينيـــة Magdalenian التي تمثـل أحـدالسحرة (أو ربما أحد الكائنات الاعجازية) وهو يؤدى بعض الرقصات ، ويتخذون ذلك دليلا علىوجود الموسيقى فى تلك الفترة . على اعتبار ان الرقص يصاحبه في الاغلب الايقاع الموسيقى بشكلأو بآخر . ومهما تكن دلالة هذا الاسم فالملاحظ هو أن كل الشعوب المعاصرة التي توصـف بانهاشعوب بدائية تعرف الموسـيقى والرقص ، مما يدفع الكثيرين من الانثربولوجيين الى القول بأنهمن المحتمل ، على هذا الاساس،ان تكون الموسيقى قد عرفت على الاقل فى العصور الحجرية القديمةوعند شعوب تلك الحقبة القديمة ان لم تكن قد عرفت منذ بدايةظهور الثقافة الانسانية ذاتها قبلذلك بقرون طويلة .

• • •

وربما كانت الموسيقى هى أفضل الفنـونفى الكشف عن مدى تأثير الاوضاع والمسـتويات والتقاليد الثقافية فى الفن وانتاجه وتذوقه ، علىاعتبار ان هذه التقاليد والاوضـاع الثقافية التي تسود مجتمعا من المجتمعات تتدخل فى تشكيلالذوق العام السـائد ، وتقديره وفهمه وتذوقه للفن . ومن هنا كنا نجد ان القطعة الموسـيقيةالواحدة التي يطرب لها شعب من الشـعوب يرفضها شعبآخر ،ولا يكاد يستسيغها ،بل وقديعتبر سماعها قطعة من العذاب . والمعروف ان الاذن الغـربية لا تتذوق كثيرا من الموسـيقىالشرقية ، وان الغناء العربي مثلا يبدو كنوع من العويل الرتيب ، وان الموسيقى الافريقية تبدو لمنلم يتعود سماعها وتذوقها مجرد قرع للطبـول ولآلات الطرق والقرع والنقر الاخرى ، وانها تخلومن كل معنى ، وتفتقر الى أية درجة من التوافق الموسيقى . ويمكن أن يقال هذا بالنسبة لتذوقالافريقيين أو الصينيين مثلا للموسيقى الغربية . وليس من شك فى أن عدم التذوق ، وبالتالي عدمالتقدير ، يرجعان الى أسباب وعوامل ثقافية . والشيء نفسه يصدق على تطور الموسيقى في اىمجتمع واحد بالذات ، ومدى تذوق الناس لتلك الموسيقى فى مختلف فترات التاريخ . فالموسيقىالتي يطرب لها جيل من الاجيـال تبـدو عديمة المعنى وخالية من التوافق الموسيقى ورتيبة الىحد الاملال بالنسبة لجيل آخر . وخير مثال على ذلك هو موقف الكثيرين من أبناء الاجيال الناشئةعندنا من الموسيقى العربية وعدم تذوقهم لهـا ، وان كانت الحركة الاخيرة لاحياء التراث الموسيقىالعربي التي تقوم بهـا بعض البلاد العربية الآن وبخاصة مصر بدات تؤثر فى الذوق العام بحيثاصبح الكثيرون من الشباب يقبلون على سماعها بعد أن كانوا يرفضـونها تماما . وهذا معناه أنالتكرار الذى يحمل بين ثناياه التنوير والتوعية والتبصير له فعله وأثرهفي عملية التقبل او التذوقالموسيقىوالفني. ومن ناحية أخرى فانالارتباطات والتركيبات الصوتية التي تكون خالية من المعنىبالنسبة لأحد الاجيـال تصـبح مألوفة ومقبولة وعاديـة بالنسـبة لجيل آخر تالٍ وهكـذا .والدراسات الموسيقية فى أوروبا حـول تطـور الموسيقى تبين صحة ذلك . ونحن نعرف كيف انموسيقى الجاز كانت تبدو فى فترة من الفترات موســيقى (بربريـة) او همجية للكثـيرين منالأوروبيين والامريكيين ، ثم اصبحت مقبولة الآن تماما ، بل ان بعضموسيقىالجاز القديمة اصبحتجزءا من التراث الموسيقي الكلاسيكي فى الغرب .

ومع ذلك فلا بد من الاعتراف بأن المعلومات الخاصة بتكامل الموسيقى مع المظاهر الثقافية الاخرى فى المجتمع لا تزال ضئيلة . صحيح اننا نجد فى بعض المؤلفات، مثل كتاب هوجو لايختنتريت عن « الموسيقى والحضارة » محاولات جدية لتبيين علاقة الموسيقى بالحضارة او ببعض جوانبها مثل اللغة ، ولكن الموضوع بأكمله يحتاج الى كثير من الدراسة العميقة . ففي التمهيد لهذا الكتاب ينص المؤلف صراحة على أن «الحضارة في أى عصر من العصور تعتمد على الحياة الاجتماعية والتاريخ السياسي والاحوال الجغرافية الى جانب اعتمادها على لغة البلد ، ومن ثم فهناك صلة ضرورية بين الموسيقى وبين هذه الموضوعات كافة . وفضلا عن ذلك فان الموسيقى تستند الى أساس علمي يتضمن الطبيعة والرياضة ، كما أن بينها وبين كل من الادب وسائر الفنون روابط وثيقة الى حدما . ولقد تأثرت الموسيقى بالشعر وفن العمارة والنحت والتصوير والرقص والتمثيل والفنون الآلية الى جانب تأثيرها فى هذه الفنون بدورها ... غير أن الموسيقى كما تدرس فى يومنا الحالى تتسم الى حد بعيد بالطابع الجزئي التحليلي ، اذ اننا ندقق النظر فيها مليا او بطريقة ميكروسكوبية بمعنى أصح ، ونشرحها ونحلل مظهرها ، (صفحة ٣) وهذا معناه انه لكى نفهم الموسيقى فلا بد من أن نحاول « الربط بين حقائق تاريخ الموسيقى وتاريخ الروح الانسانية والحضارة العامة في مظاهرها المختلفة، وتاريخ الاحوال السياسية والاجتماعية، اذ أن لذلك أثرا بالغا على الفن والعلم (صفحة ٤ *) .

ويظهر هذا بدرجة أكبر من الوضوح فى المجتمعات الاكثر تخلفا وبداءة . وربما كان المثل الاقرب الينا هو وضع الموسيقى فى أفريقيا وعلاقتها بالثقافة السائدة فى المجتمعات القبلية هناك . فبينما نجد فى المجتمعات الأكثر تقدما ورقيا ميلا واضحا نحو تقسيم الفنون الى دوائر ومجالات منفصلة وعزلها عن مظاهر الحياة اليومية ، والى « التمييز بين **الفنون المجردة والفنون التطبيقية** ، وبين **الفنان الحق والفنان التجارى** أو صاحب الحرفة من حيث الدور والوظيفة » ، فان مثل هذه التمييزات لا تكاد تقوم فى المجتمعات التي توصف عادة بأنها بدائية أو متخلفة او أحيانا امية، حيث يعتبر الفن جزءا لا يتجزأ من الحياة اليومية، بمعنى انها تتدخل في كثير جدا من النشاط اليومي،

(*) نقل هذا الكتاب الى العربية الاستاذ أحمد حمدى محمود (الدار المصرية للتاليف والترجمة ، القاهرة ١٩٦٤) ولقد تتبع لايختنتريت فى الصفحات الاولى من الكتاب العلاقة بين الموسيقى واللغة على الخصوص ، ويذكر ان ثمة حاجة ماسة الى معرفة اللغة اللاتينية تتجلى على الاخص عند دراسة موسيقى القرون الوسطى لأن معرفتنا بموسيقى تلك العصور تكاد تكون كلها مستمدة من الابحاث النظرية التي كتبها الرهبان العلماء بتلك اللغة . كذلك يرى ان افضل المؤلفات الموسيقية العالمية كتبت باللغة الالمانية ولن يستطيع سوى اولئك الذين يعرفون اللغة الالمانية معرفة وثيقة ان يدركوا المعاني الحقيقية لكانتات باخ واوبرات موتسارت ... ويضيع جانب كبير من سحر الاغنية الالمانية (ليد) فى القرن التاسع عشر ... اذا لم تفن باللغة الالمانية . واذا لم تفهم فهما صحيحا ... والامر بالمثل فيما يتعلق باللغة الفرنسية ، اذ لن تفصح الاعمال الفنية الحقة فى الموسيقى الفرنسية عن كل سحرها وذوقها المصقول الا لمستمعين يستجيبون استجابة سريعة الى كل كلمة فى هذه اللغة والى كل نبرة فيها ... »وهكذا . ومن ناحية اخرى يرى لايختنتريت انه من الصعب فهم تطور الموسيقى فى المانيا مثلا ابتداء من ١٥٠٠ دون معرفة بعصر الاصلاح الديني وبداية الكنيسة البروتستنتية او بغير معرفة النزاع بين جنوب المانيا الكاثوليكي وشمالها البروتستنتي. كذلك فان النفاذ الى روح (هايدن وموتسارت) يتطلب التعرف على حالة الحضارة فى النمسا حيث كان الاشراف والنبلاء يرعون الموسيقى ويقيمن دورا خاصة للأوبرا وكانت لهم فرق موسيقية خاصة بهم . والامثلة على علاقة الموسيقى بمظاهر الحضارة المختلفة يزخر بها هذا الكتاب العميق الهام .

وبخاصة النشـــاط الجمالي الذى تلعب فيــهالموسيقى والغناء دورا أساســيا . ولقد تعرض **باسكوم** Bascom **وهرسكوفيتز** Herskovits فى كتابهما عن « **الثقافة الافريقية : دراســات فى عناصر الاستمرار والتغيير** » ** لكثير من الامثلةالتي **توضح ذلك** . فقبلية الهوتو في رواندا مثلا تميز مالا يقل عن ٢٤ نوعا من الاغاني الاجتماعيةالعامة التي لا تدخل فى نطاق الاغاني الدينيــة . وتتناول الاغاني الاجتماعيــة موضوعات كثيرة ،فمنها ما يغنيه موســيقيون محترفون لاغراض الترفيه ، ومنها ما يؤدى فى مناسبات شرب البيرةاو الحرب او تقديم الولاء لزعيم ، او الصــيد او الحصاد او الاشغال العامة ... ومنها ما يتعرضللاوروبيين بالسخرية ، او يتحدث عن الموت او يتناول موضوعات مبتذلة ... وبالمثل نجد عندقبيلة التوتسي فى رواندا ايضــا كثيرا من الاغاني التي تتناول مختلف الموضوعات حتى السياسيةمنها . (صفحة ١٠٣ من الترجمة العــربية) . فالطبول عندهم تعتبر رمزا للقوة السياسية . بلان الدف الــذى يطلق عليــه عندهم اسم **كالنجا** يعتبر دفا مقدسا ، وشعارا للسيادة واســلطةوحماية المجتمع من الخطر ، ولذا فانه لا يقرع الا فى مناسبات خاصة، بل انه يتمتع بمنزلةاجتماعيةعالية ، وله حقوق تماثل حقوق الملك نفســه فى بعض الامور ، ولو أن ذلك قــد يبــدو غريبا . فالطبول تقرع على شرف ذلك الــدف ، كما ان الناس يصفقون له ثلاث مرات حين يمرون أمامه ،بل انهم يذهبون الى حد أن يدهنوه بالزبد وبدم انواع معينة مــن الثيران تذبــح كقرابين للآلهة ،وذلك بقصد وقايته من التلف وهكذا .

ومما قد تكون له بعض الدلالة هنا ما تحاولهبعض القبائل الافريقية من اسناد بعض الرمــوز الى الآلات الموســيقية ذاتهــا ، بحيث تمثل تلكالآلات في آخر الامر بعض صفات الآلهة او بعض الخصائص الانسانية . من ذلك ما نجــده عندقبيلة **بمبارا** Bambora الذين ينظرون الى القيثارة على انها ترمز الى الانســان او على الاصــح الىالسلف الاول الذى انحدرت منه القبيلة كلهــا . وهذه مسألةعرضتها عالمةالاثنولوجيا الفرنسيةالدكتورة **فيفيانا باك** Viviana Paques فىكتابها عن البمبارا Les Bambara حيث تقول : ان« الصندوق المستطيل فى هذه الآلة الموســيقية يمثل قناع كومابانا ، السلف الذى أوتى الكلمة . وترمز القطعتان الجانبيتان وأســنانه ، والاوتار الثمانية الى كلماته . وترمز القيثارة أيضــا الىضريحه ، ويرمز القضيبان اللذان يقطعانها عرضا الى السلفين الثاني والثــالث اللذين رافقاه عندموته . ويمثل الصــندوق كذلك وجــه الكاهن العراف وضريحه ، ويمثل القضيبان ساقي الذرةاللذين غرسا في المكان الذى دفنت فيه الجثة . وفى نهاية مقبض القيثارة توجد أجراس نحاسيةتلعب دورا يجمع الناحيتين الفنيــة والدينيــة ، ويشبه دور الاجراس المثبتة على لوح الطبل ...

« ويمثل كل صوت يحدثه كل وتر منالاوتارالثمانية نوعا من الصلاة . ويشد الكاهن العرّاف الأوتار كلا على حدة بحسب رتبتها ....وتتصدرالقيثارة احتفالات التضحيات ومراسيم التطهير

(**) الترجمة العربية بقلم عبد الملك الناشف . وقدنشر الكتاب المكتبة العصرية ببيروت عام ١٩٦٦ .

والمعالجة والتنقية والتكريس ، وتلعب كذلك دوراهاما فى التأملات الفردية . وتعتبر نغماتها العا
الحادة سماوية ، ويعتقد انها ترمز الى الوفرة .اما نغماتها الجهيرة المنخفضة الحدة فتدل ع
اشياء دنيوية وترمز الى النقص . وتستخدمالقيثارة فى مناسبات مختلفة كالاعلان عن الـ
والترحال ، والخصب والقحط ، ودعوة الناسالى الامتثال للاوامر ، وقد توضع القيثارة بهد
بجوار مستنقع حيث يدل وجودها على السلاموالطمأنينة .

« وقبل أن يبدأ العازفبالضرب علىالقيثارةيدنو بفمه الى فوهة صندوقها ويهمس مخاد
سيد الكلمة بالعبارة التالية : (والآن جاء دورك ،فهلم نظّم العالم) » . **(باسكوم وهرسكوفيتز**
المرجع السابق صفحتا ١٠٧ ، ١٠٨) .

ومن الخطأ ان نزعم ان الموسيقى فى الشعوب« البدائية » هي مجرد وسيلة للطرب او قض
وقت الفراغ فى الترويح عن النفس والاستمتاع ،انما للموسيقى هناك وظائف أخرىاجتماعية قا
نجد لها مثيلا في المجتمعالمتقدم والمتطور . . . انهاوسيلة للاتصال ونقل الرسائل والمعلومات ع
المسافات الشاسعة ، وبخاصة فى المناطق التيصعب الانتقال فيها . فالطبول مثلا تستخدم
ارسال الاشارات ، ويساعد على ذلك النغمالفوينمي الذى يميز الكثير من اللغات البدائيـ
وبخاصة فى افريقيا . الا أن هذا قد يعني على أيةحال ان التعبير الموسيقى هنا هو ظاهرة لغوية
المحل الاول . والواقع أن هذه الظاهرة التي تعرفعموما باسم « الطبول الناطقة » تعتبر من أ
الظواهر التي جذبت انتباه الرحالة الذين زاروافريقيا فى القرن التاسع عشر ، ثم انتقل هـ
الاهتمام منهم الى عدد من الانثربولوجيين الذينكانوا على دراية بالموسيقى . واجزاء كبيرة
المؤلفات الأولى تعالج الآلات الموسيقية فى القبائلالبدائية ، وبخاصة الطبول وآلات القرع والـ
الاخرى ، وهي الآلات التي تؤلف على العموم الجزءالاكبر من الآلات الموسيقية عندهم . وليس
شك فى أن ارتباط الموسيقى بالغناء يوسع منوظائفها فى المجتمع ، اذ يمكن بهذه الطريقة
تصبح الموسيقى وسيلة ليس فقط لنقل الاخباربل وأيضا لحفظ التراث . وهذه الظاهرة شائ
لدى كثير من الشعوب التي يصعب عليها تسجيلتراثها التاريخي ، والاحداث التاريخية الهامة
عن طريق الكتابة والتدوين . ومن هذه الناحيةتعتبر الموسيقى والغناء المصاحب لها من أ
المدونات والتسجيلات للاوضاع الاجتماعية ،ويمكن عن طريق تحليلها التعرف بدقة على كـ
من مظاهر الحياة الاجتماعية وانماط السلوكوالقيم التي كانت سائدة في تلك المجتمعات
ولدينا نحن انفسنا أمثلة طيبة لذلك تتمثل فىالقصص الشعبي الذى يؤدى بمصاحبة بعـ
الآلات الموسيقية البسيطة كالربابة ، وخير مثللذلك هو قصة أبو زيد الهلالي التي كانت شائ
حتى وقت قريب فى كل انحاء مصر .

وربما كان اهتمام الرحالة الاوائل ، ومنبعدهم علماء الانثربولوجيا ، بدراسة الموسيقـ
« البدائية » راجعا في البداية على الاقل ، الىالرغبة فى دراسة الاختلاف الواضح بين الاسلو

البدائي فى التعبير الموسيقى والاداء الغربي . فالاسلوب الافريقي مثلا يعتمد على استعمال آلات القرع والايقاع المركب ، وليس على التوافق الموسيقى او الهارموني كما هو الحال فى الموسيقى الغربية . وكتابات الرحالة الأوائل مليئة بالوصف التفصيلي الدقيق لموسيقى الطبول الافريقية بالذات ، وما تتركه من أثر فى نفوس السامعين .

ولقد كان الشائع عند الكثيرين من العلماء الذين اهتموا بتطور الفن ان الفنون « البدائية » ، او على الاصح الفنون التي توجد فى المجتمعات والثقافات « البدائية » والمتخلفة ، اكثر فجاجة واقل نضوجا من فنون الشعوب المتقدمة الراقية ، وهي مسألة لم يلبث العلماء والمحدثون ان رفضوها ، على اعتبار ان مسألة النضوج في التصورات مسألة نسبية نظرا لارتباطها ارتباطا وثيقا بالمجتمع والثقافة السائدة من ناحية ، وبأساليب التنفيذ والاداء المستخدمة للتعبير عن تلك التصورات والافكار من ناحية اخرى . بل ان ذلك نفسه لايصدق دائما فى كل الحالات او الاحوال ، فكثير من النقوش والرسوم التي ترجع الى العصر الحجرى القديم تكشف عن درجة عالية جدا من الكفاءة والدقة فى الاداء على الرغم من كل ما كان يعاني منه « الفنان » المبكر من نقص وقصور في الاساليب والوسائل والادوات التي كان يستخدمها فى محاولة التعبير عن تصوراته وافكاره ، وهذا القول نفسه يمكن ان ينطبق بسهولة على كثير جدا من الوان الفن التي توجد الآن لدى كثير من الشعوب « البدائية » والمتاخرة فى افريقيا او بولينيزيا اوغيرها . فالنضوج فى التصورات مسألة يصعب الحكم عليها او قياسها ، ومن الصعب « ترتيب » هذا النضوج على ما يقول علماء الانثربولوجيا الذين يذهبون الى ان كل الفنون عند كل المجتمعات وفى كل الثقافات فيها نوع خاص بها من النضوج والرقة والسمو ، وان كان يصعب تقديرها ، الااذا فهمنا مقومات تلك الثقافة والعناصر الاساسية التي تدخل فى تكوينها ، ومدى التفاعل بين الفنان والثقافة التي يعيش فيها ، وبالتالي قدرته على التعبير عن تلك الثقافة .

وتمتلىء كتب تاريخ الموسيقى بمثل هذه الآراء والمواقف المتضاربة ، فلقد كان السائد حتى عهد قريب ان كثيرا من موسيقى الشعوب المتخلفة ، وبخاصة الشعوب والجماعات البدائية ، تخلو من الشكل والمعنى ، وانها مجرد اصوات متنافرة لاتنتظمها وحدة ، او انها مجرد نغمات رتيبة تسير على وتيرة واحدة . كما سبق ان ذكرنا ، وانها على العموم اكثر بساطة واقل تعقيدا من الموسيقى الغربية او موسيقى المجتمعات والشعوب الاكثر تقدما ورقيا وحضارة . الا ان الدراسات التحليلية التي قام بها علماء الموسيقى المعاصرون الذين اهتموا بتلك المشكلة كشفت عن خطأ هذه الاحكام وعدم دقتها . صحيح ان موسيقى الشعوب « البدائية » تعتمد على الايقاع اكثر مما تعتمد على اللحن ، وانها تتم غالبا عن طريق الغناء وبعض آلات القرع البسيطة الساذجة اكثر مما تعتمد على استخدام مجموعة كاملة من الآلات المختلفة التي تصدر عنها اصوات وانغام متنوعة ، الا ان الظاهر – على ما يقول هؤلاء العلماء الموسيقيون – ان انماط الايقاع في الموسيقى الاوروبية الحديثة

اشد بساطة منها فى كثير من الموسيقى غير الغربية وبالذات الموسيقى الافريقية التي تتميز ايقاعاتها بالتعقيد وسرعة التغير ، فليس ثمة علاقة مباشرة بين الآلات الموسيقية المستخدمة فى العزف وبساطة انماط الايقاع بل الاكثر من ذلك ، فالمعروف ان الايقاعات غير الاوروبية فتحت امام الموسيقيين في الغرب امكانات اوسع وافسح للتعبير الايقاعي اكثر مما كان مألوفا فى الموسيقى الغربية فى الماضي . والمعروف ايضا انه فى كثير من المناطق قد يصاحب الايقاع الموسيقي انماط اخرى من الايقاع تتمثل فى حركات الجسم او آلات القرع او التصفيق اوالضرب بالايدى على الافخاذ او على بعض اجزاء الجسم الاخرى ، او طرق بعض العصي احداها بالاخرى وذلك كله بالاضافة الى قرع الطبول .

كذلك بينت لنا الدراسات الحديثة التي اجريت على موسيقى الشعوب « البدائية » ان تلك الموسيقى تكشف عن انماط محددة تمام التحديد ، وانما ليست موسيقى عشوائية على الاطلاق . ومع انه يوجد لدى كل شعب من تلك الشعوب « البدائية » عدد محدود فقط من الانماط التي يتبعونها فى موسيقاهم واغانيهم فان هناك انماطا اخرى اكثر سعة ورحابة وانتشارا ، بمعنى انها تمتد وتتسع بحيث تتجاوز حدود القبيلة الواحدة ، كما ان من السهل تحديد المناطق التي تسودها تقاليد موسيقية متشابهة ــ ان صح هذا التعبير ــ بنفس السهولة التي يمكن بها تحديد المناطق الثقافية التي تسود فيها عناصر ثقافية معينة . ويقول آخر اكثر وضوحا فان في الامكان تحديد المناطق الموسيقية فى افريقيا مثلا تحديدا دقيقا ، بمعنى تقسيم القارة كلها الى مناطق موسيقية متمايزة تبعا للانماط الموسيقية التي تسود فى كل منها بنفس الطريقة التي تقسم بها تلك القارة الى مناطق اقتصادية أو سلالية او دينية ، أو ما الى ذلك . وهذه على اية حال مسألة توفر عليها عدد من علماء الانثربولوجيا والفولكلور الذين اهتموا بانتشار الانماط الموسيقية مثلما فعل آلان لوماكس Alan Lomax مثلا في كتابه الطريف عن Folk Song Style and Culture الذى يدرس فيه العلاقة القوية بين اسلوب الاغنية الشعبية والثقافة . وقد صدر الكتاب عام ١٩٦٨ ويعتبر مدخلا جديدا فى دراسة الموسيقى وعلاقتها بالثقافة التي تسود مجتمعا من المجتمعات .

والمهم هنا هو ان انماط التعبير الموسيقى عند الشعوب « البدائية » انماط معقدة ، بعكس الاعتقاد الشائع عند معظم الناس ، كما انها تختلف اختلافا كبيرا عن الصور الموسيقية الغربية . وكان ذلك من اكبر الاسباب التي منعت علماء الانثربولوجيا من ان يسجلوا الموسيقى البدائية اثناء وجودهم فى المجتمعات التي كانوا يدرسونها ، اذ كان من الصعب عليهم ترجمة تلك الاصوات الى السلم الموسيقى الاوروبي على الفور . ومن هنا كان هؤلاء العلماء يلجأون الى التسجيلات الصوتية ولكن حتى ذلك لم يتم الا فى مرحلة تالية من تاريخ البحوث الحقلية او الميدانية . وعلى العموم فلقد جمع علماء الانثربولوجيا الذين اهتموا بالموسيقى والغناء كثيرا من الامثلة التي تعتبر بمثابة ثروة موسيقية هائلة والتي تعطي فكرة واضحة عن ارتباط الموسيقى والغناء بكل مجالات الحياة ؛ فهناك مثلا اغاني العمل والموسيقى الدينية والموسيقى والترانيم الجنائزية واغاني اللعب

وشرب البيرة والحرب وغير ذلك . ولقد خضعتهذه العينات والنماذج للدراسة والتحليل ، ومع ذلك فهناك كثير من الثروة الموسيقية لـدى تلكالشعوبوالقبائل تنتظر من يهتم بجمعها وتسجيلها واخضاعها للتحليل الدقيق ، وهذه كلها امـورتحتاج لاعداد خاص حتى يمكن فهم تلك الموسيقى الصادرة عن شعوب لها ثقافات وتصورات تختلفأشد الاختلاف عن ثقافات وتصورات الغربيين .

وثمة مسألة اخرى هامة يجدر بالباحث انيأخذها في الاعتبار حينيدرس تاريخ الموسيقى عند الشـعوب ، واختـلاف خصائصـــها باختلافالثقافات والمجتمعات ، واعني بذلك مدىالمشاركة في « الصنع » و « الأداء » . فالمعروف انالشعوب « البدائيـة » والمتخلفة او المتأخرة لا تعرف نظام التخصص وتقسـيم العمل ، على الاقل بالمعنىالسـائد في المجتمع المتقـدم الراقي ، وبالـذات المجتمع الصـناعي الغربي ، وعلى ذلك فليس منالمتوقع ان نجد فيها ــ كما سبق ان ذكرنا في بداية هذا الكلام ــ موسـيقيين محترفين متخصصين ينقطعون طيلة الوقت للتأليف الموسيقى او للاداء والعزف كما هو الحالفي المجتمعات الاكثر تقدما . انما الاقرب الى الواقع ان يكـون « الانتاج » او التأليف والاداء على السـواء عملا جماعيا ينبعثمن الجماعة كوحدة ويشـترك فيه الكثيرون من افراد الجماعة .. ولو سرنا مع هذا المنطق لأمكنلنا ان نقول انه كلما كانت الجماعة اشـد تأخرا وبداءة كانت المشـاركة في العمـل الفني اكثـر « جماعية » وكما يقـول « **جيكوبز** » Jacobs **وشتيرن** Stern في كتابهما القصير « مقدمة فيالانثربولوجيا » ان **كل** طفل **وكل** صـبي ومراهق في المجتمعات البسـيطة التي تعيش على الجمعوالالتقاط يعرف **كل** الموسـيقى التي تتلاءم مع جنســه الخاص . وانه في بعض الجماعات التيتعيش في المنطقة الغربية من امريكا الشمالية نجد ان **جميع** الصبيان والمراهقين على علم ومعرفة **بكل**الاغـاني التي تتردد في المجتمع ، بل ويعرفـون كيف يغنونها بالفعل ، وهذا وضـع يختلف تمامالاختلاف عنه في الجماعاتالتي تعيشعلىالساحل الشمالي الغربي من المحيط الهادى ، والتي تعتبراكثر تقدما من الناحية الاقتصادية من الجماعات السالفة الذكر على الرغم من انها تعيش هي ايضاعلى الجمـع والالتقـاط ، فهنا نجد عـددا من « المؤلفات » الغنائية التي ينظر اليها كما لو كانت « ملكـا » خاصـا لبعض القبائل او العشـائر او العائلات الكبيرة ، او لاحدى الجمعيات السريةبالذات ، بحيث لا يسمح لغير أعضاء تلك الجماعات الاشتراك في اداء هذه الاغاني . *** ويزدادذلك الوضـع وضـوحا في المجتمعات الزراعية البسيطة .

(***) يذهب عدد من العلماء ومنهم كارل بيشر Karl Bücher الى القول بان الغناء بدا في الاصل لمصاحبة العمل الجماعي الرتيبكوسيلةللتشجيع على الاستمرار فيه.ولكن ليس هناك في واقع الامر ما يدل على صحة هذا الراى وان كان يكاد يكون من المؤكد ان الموسيقى المصحوبة بالغناءكانت اسبق في الظهور على الموسيقى الآلية بمئات الآلاف من السنين . والواقع ان الموسيقى الآلية كانت قليلة جدا حتىالعصر الحجرى الحديث حين تقدمت صناعة الادوات والآلات الحجرية وما صـاحب ذلك من زيادة في التخصص وظهـورالمجتمعات الزراعية والرعوية الفنية مما ادى الى صناعة كثير من الآلات الموسيقية التي تعطي تعبيرا أعمق وأكثر صدقا .وازاء ذلك يرى كثير من علماء الانتربولوجيا أن الموسيقى مرت في تطورها المبكر بمرحلتين :

الاولى هي موسيقى العصور الباليوليثية التي استمرتفترات طويلة جدا من الزمن ، ومعظم هذه الموسيقى كان عبارة عن غناء وتنغيم لصوت الانسان .

←

وهكذا نجد أن درجة التخصص تزداد بتقدم المجتمع ، بحيث نجد فى آخر الأمر أن جزءا صغير جدا من الموسيقى هو الذى يكون معروفا وشائعا عند غير المتخصصين (صفحة ٢٣٣) ، بمعنى أن تكون هناك فى المجتمعات الأكثر غنى وثراء (ضمن دائرة المجتمعات والشعوب المتخلفة عموما) فئات من النـاس (تتخصص) فى تأليف الموسـيقى وأدائها أو عزفها وفي الغناء . وبقول آخر فانه بينما يكون « المؤلفون الموسيقيون » ــ ان صحت هذه التسمية ــ فى المجتمعات البسيطة التي تعيش على الجمع والالتقاط نسـبة كبيرة جدا من أعضـاء المجتمع فان هؤلاء « المؤلفين » لا يؤلفون سـوى نسبة صغيرة فى المجتمعات الأكثر تقدما ، الى أن نصل الى المجتمع الراقي الحديث ، حيث نجد أن الذين يشتغلون في مجال الموسيقى فئة محدودة بالنسبة للعدد الكلي للسكان . فالمسألة اذن متصلة اتصالا وثيقا بطبيعة النسق الاجتماعي ، ولا علاقة لها بالقدرة على الابداع الفني والموسيقى أو العجز عنه .

فالموسيقى عموما تحتاج الى تدريب ومران وتربية واعـداد ، ولكن بينما يتلقى الشـخص العادى فى المجتمع «البدائي» ذلك الاعداد فى حياته اليومية بطريقة تلقائية كجزء من تربيته العادية ومن عملية التنشئة الاجتماعية ، فان ذلك يحتاج الى ترتيبات خاصة فى المجتمع المتقدم الحديث . ومن هنا فان الذين تتاح لهم الفرصـة لتلقي مثل هـذا الاعداد هم قلـة محـدودة فى المجتمع . فالشـخص فى المجتمع الراقي المتقدم لا يتعرض اذن في حياته العادية لنفس المؤثرات التي يتعرض لها الشخص فى المجتمع « البدائي » حيـث يتعلم ويتلقى كل التراث الموسيقى الخاص بمجتمعه فى سن مبكرة بحيث يصبح جزءا من تكوينه ، كما انه يشارك بالفعل في خلق وانتاج الموسيقى وفى أدائها على السواء .

• • •

كل هذا يدفعنا فى آخـر الامـر الى اثارة السؤال الذى يتردد فى معظم الكتابات الانثربولوجية وهو : **اذا كان الامر كذلك فمن هـو اذن الـذى يستطيع أن يحكم على الاعمال الموسيقية ؟ ذلك ان**

→

والمرحلة الثانية هي موسيقى العصر الحجرى الحديث المتاخر وما تلاها من عصور أكثر حداثة فى تاريخ العالم القديم، وقد ازداد فيها الميل الى التعبير الموسيقي باستخدام الآلات . ومنذ هذه العصور ظهر كثير جدا من الآلات الموسيقية التي تتراوح بين الآلات الوترية البسيطة وآلات القرع كالطبـول والجلاجل . ومع ذلك فان ظهور الآلات الموسـيقية المعقدة والاكثر تطورا لم يتم الا بعد أن احرز الانسان مزيدا من التقدم التكنولوجي فى المراحل المتاخرة من العصر الحجرى ، او على الاصح خلال عصور استخدام المعادن فى قارات العالم القديم . والمظنون أن بعض اشكال ونماذج الآلات الموسيقية الأكثر تقدما وتطورا انتشرت من الشرق الاوسـط الى معظم انحاء العالم القـديم ، واهم هـذه الآلات هي الآلات الوترية كالقيثـارة Cythara وما شابهها ، وهي كلها آلات ذات قدرة عالية على التعبير الموسيقى المؤثر العميق . والأغلب أيضا ان هذه الآلات انتقلت الى امريكا عن طريق الاستعارة والانتشار ، نظرا لان هنود امريكا الحمر لم تكن لديهم أية آلات موسيقية متقدمة . ويمكن للقارىء الذى يريد الاستزادة فى هذا الموضوع الرجوع الى : ــ

Boas, F.; **Primitive Art** ; pp. 340—48 ; Roberts, H.H; **"Primitive Music" in Encyclodaedia** of Social Science XI 1933.

علماء الموسيقى أنفسهم رغم اتساع معرفتهمبتاريخ الموسيقى وتطورها وأساليبها ، ورغم قدرتهم على التحليل يتضاربون فى أحكامهم حولمدى أصالة موسيقى بعض الشعوب ودرجة تعقيدها أو بساطتها . ومن هنا يتجه الرأى عندبعض العلماء الآن الى ضرورة الاخذ فى الاعتبار آراء ناقدى الموسيقى الوطنيين أنفسهم باعتبارهمهم الذين يستطيعون أن يحكموا بطريقة أفضل من غيرهم ، وأن يحددوا ما هو أساس وجوهرىوأصيل في الاداء الفني الموسيقي . وقد دفع ذلك بدوره الى التساؤل عما اذا كان فى الاستطاعةتقييم الاعمال الموسيقية التي تنتمي الى ثقافات مختلفة والمقارنة بينها ؟ اذ كما يقول **جيكوبزوشتين** ، اللذان أشرنااليهما من قبل ، اذا ما كان يمكن القول بأن الموسيقى الاوروبية فى القرنينالماضيين مثلا وصلت الى مستوى أعلى من حيث التطور الجمالي عن الاغانى الطقوسية والشعائريةعند قبائل **النافا هو** مثلا **(المرجع السابق صفحة ٢٣٩)** . وقد يكون الجواب على ذلك هو أن منالصعب تقييم هذه الانماط المختلفة من موسيقى الشعوب ، والمفاضلة بينها نظرا لانها تنتمي الىأنواع مختلفة من الثقافات ، ولذا فانها تعرض خصائص وملامح وأساليب مختلفة ، كما انها تنبعمن أنماط مختلفة من التراث ، وترمز الى مظاهر مختلفة أيضا من الحياة ، ومن هنا كان من الصعبالمقارنة بين مستويات التعبير فيها ، وان أية محاولة لاجراء المقارنات بينها سوف تبدو غيرعادلة ، بل وليس لها محل على الاطلاق . ولعل هذا هو الذى يدفع علماء الانثربولوجيا المعاصرينالذين يهتمون بدراسة أساليب التعبير الموسيقى الى القول بأن مهمة العلم هي العمل على حفظووصف الانجازات الابداعية التي أمكن انتاجها عن طريق الاساليب الفنية المختلفة ، والعمل علىتشجيع الناس علىفهم كل هذهالاساليبوتعليمهم كيف يتذوقونها جميعا .

ومع ذلك فالمشاهد أن ثمة فى الوقت الحاضرنوعا من التقارب بين أذواق الناس أو على الاصح قدرتهم على تذوق كثير من الموسيقى الغربية علىثقافتهم التقليدية . وربما كان أهم عامل ساعد على ذلك هو انتشار وسائل الاعلام السمعيه ،وبالذات راديو الترانزيستور ، الذى جعل في الامكان الاستماع الى مختلف شعوب العالم حتىفى أقصى المناطق وأكثرها بعدا وانعزالا . بيد انه أدى فى آخر الامر الى ظهور وضع ينظر اليه كثيرمن علماء الموسيقى وبخاصة المهتمين منهم بدراسة موسيقى الشعوب المختلفة بكثير من الارتياع أوعلى الاقل عدم الارتياح،ونعني بذلك الظاهرة التي يطلق عليها اسم « تمييع الثقافات » والتقاليدالموسيقية . والمقصود بذلك أن يتبنى أحد الشعوب ثقافة شعب آخر بطريقة تؤدى الىضياعمعالم ثقافته الخاصة . وهذه ظاهرة قديمة ومعروفة فى تاريخ الموسيقى بالذات عند كثير منالشعوب ، وهي من هذه الناحية تختلف اختلافا كبيرا عن ظاهرة التأثر والاستعارة التي تساعدعلى تطوير وتقدم الموسيقى التقليدية لدى شعب معين على الاحتفاظ فى الوقت نفسه بطابعهاالاصيل المميز . وتتمثل ظاهرة تمييع الموسيقى بأوضح صورها في تقبل الشعوبالمختلفةللموسيقىالغربية الحديثة ومحاولة تقليدها ، اعتقادا منهم أن ثقافة الغربالمتقدم الراقي هي بالضرورةأسمىوأرفع من ثقافات الشعوب التقليدية المتخلفة ، وساعد على ذلك أن الموسيقى الغربية الحديثةتتميز بالسهولة فى الكتابة وفى العرف وفى الحفظ

وذلك بعكس معظم أنواع الموسيقى التقليدية التي يحتاج اتقانها الى كثير من الوقت والجهد . وقد يبالغ بعض الكتاب فى تبيين أثر هذه الظاهرة بحيث نجد أحد خبراء الموسيقى الاسيوية مثلا وهو **تران فان خي** يقول فى مقال له فى مجلة « رسالة اليونيسكو » (العدد ١٤٥ يوليو ١٩٧٣) « لقد وصل تمييع الثقافات الى حد وبائي ، وسبب دمار التقاليد الموسيقية فى المجتمعات غير الصناعية ، لأنه بدلا من استعارة عناصر جديدة وبناءه من الغرب تعطي قوة وحيوية لتقاليدهم الموسيقية استعار الاسيويون والافريقيون العناصر التي لا تتلاءم مع المبادىء الاساسية لموسيقاهم التقليدية . وتمييع الثقافة ظاهرة عالمية ، والذى يجب علينا أن نفعله هو أن نحول القوة الهدامة فيها الى قوة بناءة . ويظهر لي أن المشكلة هي مشكلة الملاءمة أو عدم الملاءمة . فبينما ينتج مزيج العناصر الملائمة نماذج ناجحة فان عدم ملاءمة العناصر يسبب الرفض (عدم القبول) » (صفحة ١١) .

والمسالة على العموم تحتاج الى مزيد من التعمق والدراسة .

والدراسات التي يشتمل عليها هذا العدد من المجلة ، تعرض لعدد من أنماط ومظاهر الموسيقى العربية التقليدية وموقعها من التراث الحضارى العالمي وخصائص اشكالها الفنية . واننا نؤمن بأن الموسيقى ، باعتبارها فنا راقيا سام يا ، تحتاج الى مثل هذه المعالجات الجادة الرصينة . وقد تكون هذه بداية لأن نأخذ جميع امور الموسيقى بما تستحقه من عناية وتعمق فى الدراسة والبحث الاصيل .

المحرر

* * *

سمحة الخولي *

الارتجال وتقاليده في الموسيقى العربية

تمثل تقاليد الارتجال الموسيقى عنصراجوهريا مميزا لروح الحضارات الموسيقية الشرقية على اتساع رقعتها وتنوع لهجاتها ،سواء فى العالم العربى او فى شبه الجزيرة الهندية، أو فى الجمهوريات الشرقية بالاتحاد السوفييتىوغيرها من الأمم التى تندرج تحت المفهوم العام للشرق . وسيقتصر هذا البحث جغرافيا علىالمنطقة التى تضم البلاد العربية من العراق شرقا الى المغرب غربا ، وان كان ياخذ فى الاعتبارالوشائج الوثيقة التى ربطت بين الموسيقى العربية والموسيقى التركية والفارسية . ويتناول هذاالبحث ، فن الارتجال في اللغة المشتركة للموسيقى العربية الاسلامية ، وهى اللغة التى نشات مناندماج عناصر موسيقية ، تتحد فى جوهرياتها

---

* د.سمحه امين الخولى . عميدة المعهد العالى للموسيقى .والتخبت عام ١٩٧١ امينا للمجمع العربى للموسيقى ، لها العديد من البحوث والترجمات واشتركت فى تاليف عدد منالكتب .

(١) أساس هذا المقال بحث لم ينشر ، قدم بالانجليزيةللمؤتمر الدولى العاشر للموسيقى والذى نظمه المجلس الدولى للموسيقى فى اكتوبر سنة ١٩٧١ بموسكو وقد القى هذا البحث امام اللجنة الرابعة بالمؤتمر وكانت مختصة ببحث « تطور التقاليد القومية فى الموسيقى » .

وان اختلفت فى لهجاتها المحلية بعض الاختلاف ،وهى لغة تتميز بخصائص مقامية وايقاعية وجمالية خاصة . ويهتم هذا البحث بدراسة الارتجال وتقاليده في الموسيقى العربية الفنية (غير الشعبية) التى تمارس فى الوطن العربى عامة ، وتلك التى تمارس فى الشرق وفى مصر بصفة خاصة .

• • •

تعرف بعض المراجع الاوربية **فن الارتجال** Improvisation بأنه « الجمع بين التفكير والأداء الموسيقيين فى آن واحد . الفعل البدائى للأداء الموسيقى » (جروف طبعة سنة ١٩٥٦) ومثل هذا التعريف يظهر بوضوح مدى الاختلاف الجوهرى بين مفهوم الارتجال فى الشرق ومفهومه في الغرب ، فعلى الرغم من ان الارتجال كان يمارس دائما كفرع من فروع الموسيقى الفنية art music فى الحضارتين ، الا ان مكانه ووظيفته عند كل من الموسيقيين يختلف الى حد التناقض ، وفيما يلى عرض عام مقارن لمفهوم الارتجال وتطوره في الشرق والغرب ، لعله يعين على ابراز ذلك الاختلاف الجوهرى .

كان لفن الارتجال اهمية مرموقة فى الموسيقى الغربية فى العصور الوسطى ، فقد اسهم ارتجال المنشدين الكنسيين فى نشأة فن البوليفونية (٢) المميز للموسيقى الاوروبية ، وكانت اضافاتهم المرتجلة فوق اللحن الدينى (وتسمى الرسكانت) أساسا لاستنباط قواعد هذا الفن وتقنينها فيما بعد . وكما نشأت البوليفونية الفنائية على أساس من الارتجال فان موسيقى الآلات كانت كذلك مدينة للارتجال بظهور بعض صيغ موسيقى العزف مثل البريلود (المقدمة) والفانتازيا والتوكاته (٣) ، وهى التى احتلت مكانا هاما فى بدايات موسيقى الآلات فى أواخر عصر النهضة . وعندما ظهرت الصوناته Sonata للوتريات في ايطاليا (كوريللى) كان تدوين المؤلف لها مجرد هيكل ينبغى على العازف ان يضيف اليه بعض التفاصيل المرتجلة ، وكذلك كان ارتجال الحليات المنمقة أمرا مشروعا ومطلوبا من عازف الكلافسان (٤) . وفى نفس العصر كان على مغنى الأوبرا أن يرتجل فقرات غنائية زخرفية طويلة فى أغانى الأوبرا الانفرادية (الآريا) حتى لا يتكرر القسم الاول من الاغنية بنفس نصه ، وكان المؤلفون يشجعون على هذا الارتجال ، بل كان هناك قدر ضرورى من الارتجال في كل **موسيقى عصر الباروك** (القرن السابع عشر

---

(٢) البوليفونية هى فن تكثيف النسيج الموسيقى باضافة الحان متشابكة تمتزج بلحن أصلى .

(٣) التوكاته (Toccata) مقطوعة شبه تقاسيمية للآلات تمتاز بالسرعة والبريق ولذلك استمدت اسمها من مصدر اللمس (توكارى) .

(٤) الكلافسان بالفرنسية أو الهاريسكورد بالانجليزية آلة اقدم من البيانو وتشبهه فى مفاتيحه أو ملامسه وان كان الصوت يصدر فى الكلافسان بنبر الاوتار وليس بالطرق عليها كما فى البيانو .

(٥) الباص المتصل اسم يطلق على سطر لحنى منخفض تؤدية آلة قوسية مثل التشللو وتدون تحته ارقام تدل على التآلفات الهارمونية التى تقوم بعزفها من واقع هذه الارقام آلة ذات مفاتيح مثل الكلافسان أو الارغن . وكان عازف الهارمونيات يرتجل فى ربطه بين التآلفات وبعضها والباص المتصل كان من السمات المميزة لموسيقى عصر الباروك غنائية أو آلية ثم اختفى بعد ذلك .

وأوائل الثامن عشر) يتمثل فى أداء الباص المتصل (٥) Basso Continuo ، وظل عازفو البيانو يمارسون الارتجال بطلاقة حتى عصر بتهوفن (فى أوائل القرن التاسع عشر) ، كما كان العازفون المهرة (الصوليست) يرتجلون الكاونسات (الفقرات التقاسيمية الانفرادية الحرة) فى الكونشرتو الكلاسيكى عند أول ظهوره فى القرن الثامن عشر ، هذا فضلا عن التقاليد العريقة لفن الارتجال البوليفونى على آلة الأرغن (٦) .

ولعل النظرة السريعة الى هذا العرض تدلنا على أن الارتجال يلعب دورا عظيما فى الموسيقى الغربية ، غير ان القرون الخمسة الماضية قد شهدت تصاعدا في الصراع الصامت الطويل بين المؤلف الموسيقى وبين الخيال الحر للفنان الذى يؤدى الموسيقى . فقد شجبت سلطات الكنيسة الاضافات المرتجلة التى كان المنشدون يضيفونها الى التراتيل الدينية ، واتخذت اجراءات صارمة لمنع هذه الاضافات وتحديد مداها (فأصدرت الكنيسة سنة ١٣٢٤ مرسوما شديد اللهجة يحرم على المنشدين التصرف فى نص اللحن الدينى ، ثم أصدر مجمع دينى سنة ١٥٦٤ مرسوما شبيها) . وبتطور التدوين الموسيقى أخذ المؤلف يحصن باطراد كل الوسائل والأدوات التى تحفظ عليه تأليفه وتحميه من أى اضافات مرتجلة من جانب المؤدى . والحق ان الدقة المتزايدة فى التدوين من جانب ، ونمو النزعة الفردية لدى المؤلف الموسيقى من جانب آخر ، قد عملا على اضعاف الارتجال في الموسيقى الغربية ، حيث بدأ الارتجال يستقل بذاته ليعيش منزويا فى ركن صغير هو الذى نعرفه فى الارتجال على آلة الأرغن ، ثم أخذ ينحسر من الموسيقى تدريجيا حتى ليكاد يختفى اليوم كلية من الموسيقى الغربية .

فاذا استثنينا عازفى الارغن وموسيقيى الجاز (٧) ومدرسي ايقاع دالكروز (٨) وبعض المحاولات المعاصرة (التى بدأها شارلز آيفز واستمرت فيها أقلية من مؤلفى الطليعة المحدثين (٩) — اذا استثنينا هذه الفئة القليلة فاننا نستطيع القول بأن فن الارتجال قد توارى فى أوروبا الى الخلفية، ولم يعد يحتل مكانا معترفا به فى فنون الموسيقى الغربية .

اما في الموسيقى الشرقية فلقد كان الموقف من الارتجال دائما مختلفا تماما ، لاسباب جوهرية تمس جماليات الموسيقى الشرقية وفلسفتها . ذلك أن الشرق لم يعرف أبدا نزعة تقديس المؤلف الموسيقى (وهى من مميزات القرن التاسع عشر فى أوروبا) — ذلك التقديس الذى ينظر

---

(٦) الارغن : آلة تصدر الصوت بواسطة انابيب متصلة بالمفاتيح (الملامس) التى يعزف عليها العازف ، وهى من اقدم واهم آلات الموسيقى الغربية .

(٧) يحتل الارتجال حتى اليوم مكانا هاما فى موسيقى الجاز والموسيقى الدارجة (البوب) فتاخذ كل آلة دورها فى الارتجال بينما تصاحبها الآلات الاخرى مصاحبة تمثل هيكلا هارمونيا فقط .

(٨) ابتكر جاك دالكروز (Dalcroze) (١٨٦٥ — ١٩٥٠) طريقة تعليمية مشهورة لتلقين عناصر الموسيقى (الصولفيج لحنا وايقاعا) ، والهارمونية) على أساس من الحركة الجسمية . ويحتاج المدرس فى طريقة دالكروز الى ابتكار الموسيقى للتمارين التى يؤديها الطلاب ، ولذلك تدرس مدارس دالكروز الارتجال الموسيقى على البيانو كعنصر اساسى فى هذه الطريقة .

(٩) من امثال لوكاس فوس Foss وشتوكهاوزن Stockhausen

لانتاج المؤلف الموسيقى على انه تعبير نهائى لايترك مجالا لأى اضافة تلقائية مبتكرة من جانب العازف ـ ولذلك كان ذلك الصراع الدفين بين المؤلف الموسيقى والمؤدى أمرا غريبا تماما على الطبيعة الموسيقية الشرقية ، **فالمؤلف والمؤدي فى الشرق يتعايشان معا ، بل ان كلا منهما يعتبر مكملا للآخر ويكاد جهداهما يندمجان معا ، حتى ان عملية الخلق الموسيقى يمكن أن تعد عملا مشتركا ومتبادلا يجتمع المؤلف والمؤدي على تحقيقه في صورته الكاملة ، فالمؤلف الموسيقي فى الشرق يخلق اطارا عاما للموسيقى ، بينما يتولى المؤدى مهمة بث الروح فى هذا الاطار واضافة التفاصيل المبتكرة اليه فى حدود متعارف عليها ، ويهديء من تقاليد مبجلة تتوارثها الاجيال ويسلمها الاستاذ لتلاميذه جيلا بعد جيل ، ولذلك تعيش الموسيقى الشرقية حياة جديدة فى كل مرة تؤدى فيها ، بما يضفيه عليها المؤدي من فنه وخياله .**

ولا شك أن انتقال الموسيقى الشرقية بالتواتر الشفاهى كان عنصرا حاسما فى تطور القدرات الارتجالية للعازف أو المؤدى في الشرق ، غير انه من العسير تحديد ما اذا كانت أهمية الارتجال هى التى شجعت الابتكار عند المؤدي الشرقى ، أم أن الدور الخلاق الذى يقوم به المؤدي فى الشرق هو الذى انتج فنا فى الارتجال على جانب عظيم من التقدم باعتباره المجال الذى يتاح فيه للمؤدي ان ينطلق بمهارته وتفننه وخياله . ومهما يكن من أمر فان مفهوما واحدا محققا على كل حال وهو مفهوم « المؤدي المبتكر » (Creative Performer) كان دائما شيئا جوهريا فى تقاليد الموسيقى الشرقية ، والعربية بصفة خاصة ؛ بل مميزا لها . وتبرز أهمية هذا الدور المتعارف عليه ، دور « المؤدي المبتكر » ، في صور عديدة وبدرجات متفاوته فى الموسيقى العربية ، وهذه الصور للارتجال هى التى سنفحصها هنا فى محاولة لتقدير القيمة الفنية الحقيقية لتقاليد الارتجال فى الموسيقى الشرقية ، فى الماضى والحاضر .

•••

ماهى اذن الأبعاد الكاملة لابتكار الفنان المؤدي في الارتجال فى الشرق ؟ والى أى حد يكون ارتجاله تلقائيا وأصيلا والى أى حد يهتدى فى ارتجاله باطار يحدده العرف والتقاليد ؟ وكيف يكمل خيال « المؤدي المبتكر » افكار المؤلف الموسيقي ؟ وما هي المظاهر المختلفة لتقاليد الارتجال فى الموسيقى العربية الفنية ؟

ان الدافع الى الارتجال دافع عميق الجذور فى الشرق الاسلامى ، لأن أصدق وأوضح تعبير عنه هو الترتيل المنغم لآيات القرآن الكريم ، وهذا الترتيل ممارسة دينية ترجع الى أقدم عصور الاسلام وقد امتدت عبر التاريخ دون ان يمسها التحريف أو التطوير ، وبذلك حفظت تقاليد الارتجال حية باعتبارها عنصرا جوهريا في التراث والحضارة الاسلامية .

وعلى الرغم من أن ايقاع الترتيل القرآنى يستمد من عروض الكلمات فان الجانب اللحني لهذا الترتيل يتيح الفرصة كاملة أمام الخيال المرتجل للمرتل بوحي من معانى الكلمات ، وفى اطار تقاليد فنية دقيقة تحدد المسلك اللحنى الوقور الملائم للترتيل القرآنى ، وهى تقاليد ترفض المبالغة فى التنغيم ، كما ترفض أى افراط فى الزخرف اللحنى ، من شأنه ان يبتعد بالترتيل

عن قدسية المعانى الدينية ، او بقربه من أسلوب الغناء الدنيوى . وهكذا احتفظ اسلوب الترتيل القرآنى المرتجل — وبغير قانون مكتوب — بهذا الخيط الدقيق الذى يفرق بينه وبين الغناء ، وظل المرتلون فى أنحاء العالم الاسلامى يرتجلون نغمات الترتيل عبر القرون داخل هذا الاطار اللحنى الخاص بالكلمات والمعانى الدينية . ولقد عاش أسلوب ترتيل القرآن والاذان ، وتناقلته الاجيال بالممارسة والتواتر الشفوى وحافظت على تقاليده بكل أمانة واحترام ، وبذلك اصبحت تقاليد الترتيل الدينى المنغم تمثل صلب فن الارتجال في الموسيقى العربية ، وبذلك حافظت على عنصر الارتجال فيها باعتباره أحد المنابع النقية الاصيلة التى كانت دائما مصدرا للالهام وللخبرة الموسيقية لاجيال عديدة من الموسيقيين المحترفين . وهناك عدد كبير من « الملحنين المغنين » فى سائر البلاد العربية ، ممن قامت حياتهم الموسيقية وانتاجهم الفنى على أساس التدريب والخبرة التى اكتسبوها من خلال ارتجال نغمات الترتيل الدينى (القرآن والاذان والتواشيح الدينية) .

والى جانب هذا النوع من الارتجال فى المجال الدينى فان عنصر الارتجال يحتل مكانة بارزة فى أسلوب الممارسة الموسيقية في العالم العربى والاسلامي ، كما أنه يقوم بدور حيوى فى بعض أشكال الموسيقى التقليدية فى التراث الموسيقى . ونستطيع ان نلخص صور الارتجال فى الموسيقى العربية فى ثلاثة أنواع رئيسية هى :

أ — ارتجال اللفتات اللحنية الزخرفية للموسيقى المؤلفة .

ب — القوالب والصيغ الموسيقية التى تعتمد على الارتجال أو « التقاسيم » ، على أساس بناء ايقاعى أو ايقاعى ولحنى معا .

جـ — الارتجال الحر (التقاسيم) الذى لايلتزم بايقاع معين .

ويلاحظ ان تعبير « **التقاسيم** » لايستخدم بطبيعة الحال الا في النوعين الثانى والثالث ، حيث يتخذ الارتجال صورة موسيقية محددة وقائمة بذاتها . ولما كانت الموسيقى العربية الفنية قد حفظت خلال قرون عديدة بالتواتر الشفوى وبدون تدوين مكتوب ، فقد كان على الفنان المؤدى ، مغنيا كان أم عازفا ، أن يتولى مهمة تجسيم اللحن وتنميقه بما يضيفه اليه من زخرف وحليات تضفى على كل أداء روحا متجددة حية . وقد انعكست هذه المهمة بوضوح فى كثير من الدراسات التاريخية الموسيقية العربية ، مثلما فى كتاب الشفاء (والنجاة) (١٠) فقد أفرد فيه الشيخ **الرئيس ابن سينا** فصلا (١١) لفن « الزواق » وهو المجال الرئيسى الذى يمارس فيه المؤدى كل مهاراته مستخدما فيها علمه الموسيقى النظرى (والذى ليس بالضرورة مرتبطا بالقدرة على قراءة او كتابة الموسيقى) مع مزاجه وخياله ، وتتعاون كل هذه العناصر على اضفاء لمسة ذاتية دائمة التغير الى كل موسيقى مؤلفة . وهذا هو مايفسر لنا لماذا لايمكن أن تؤدى اى قطعة من التراث الموسيقى التقليدى مرتين بنفس الطريقة بالضبط ، وحتى لو كان يؤديها نفس الفنان . وفى انواع

---

(١٠) كتاب النجاة : الفصل الخاص بالموسيقى . فى هذا الكتاب تلخيص لما جاء فى كتاب الشفاء لابن سينا .

(١١) مخطوطة مكتبة الازهر من صفحة ٣٤٨ الى ٣٥٦ .

« الزواق » التى ذكرها ابن سـينا ما يدلنا على طبيعة الدور الذى يقوم به الارتجال في الموسيقى العربية ، وهو دور ليس تاريخيا فقط ولكنـه امتد منذ عصر ابن سينا الى اليوم ، وهو يمثل جانبا واحدا بسيطا من جوانب فن الارتجال الذى تألق فيه « المؤدي المبتكر » فى الموسيقى العربية . وعندما يشترك فى أداء قطعة من التراث عدد من الموسيقيين ، فيضيف كل منهم زخارفه وحلياته الى اللحن (أو الايقاع) الاصلى فان هذا الاسلوب يؤدى الـى اثـراء النسـيج الموسيقى اثـراء هيتيروفونيا (١٢) Heterophony وهو ما يتفق مع الطابع المفرد اللحن (المونودى) المميز لكـل الموسيقات الشرقية . وتمثـل هـذه الزخارف المرتجلة ، من عازف أو من مجموعة من المؤدين ـ مصدرا من أهم مصادر المتعـة الفنية للمستمع المرهف الذواقـة الذى يطربه الرنين الموسيقي المجرد فى حد ذاته .

واذا نحن تركنا مجال الموسيقى المؤلفـة التى يقوم فيها الارتجال بدور مكمل فاننا ننتقل الى المجال الاصيل الذى يتربع فيه الفنان المؤدى على عرشه دون منازع ، وهنا نجد نوعين مـن الارتجال أو « التقاسيم » لهما قيمتهما الفنيـة الكبرى فى تراث الموسيقى العربيـة الا وهما : التقاسيم الحرة (التى لاتلتزم بايقاع) والتقاسيم المقيدة .

وجدير بالذكر اننا هنا بصدد مقطوعـات موسيقية قائمة بذاتها ، عمادها الارتجال ، أى أنها من ابتكار واداء العازف (أو المغني في بعض الانواع الغنائية كما سنبين فيما بعد) . وهذه القطع التقاسيمية تؤدى وظيفة بنائية معينة فى ((**الوصلة**)) ، (ومعناها اللغوى مقطوعات متصلة بعضها) وهى الترتيب الخاص الذى كان يسير عليه العزف والموسيقى فى اى ترفيـه أو حفـل موسيقي تقليدي ، وهى تعرف فى الشرق باسم الوصلة ويناظرها في بلاد المغرب العربى **(النوبة الاندلسية)** وهى تمثـل نظاما خاصـا فى تتابع المقطوعات الغنائية والموسيقية ، أصبح تقليـدا يتوارثه أبناء المغـرب العربى باحتـرام عظيم . ونستطيع القول بأن الوصلة أو النوبة تناظر مفهوم المتتابعة أو السويت (بالفرنسيـة Ordre) فى الموسيقى الغربية ، وهى مثلها تتميز بوحدة المقام فتكون الوصلة مثلا فى مقام الراست أو تكون النوبة فى طبع السيكاه .. الخ . وتحتـل المقطوعـات التقاسيمية المرتجلة في الوصلة مكان المقدمة ، وتؤدى وظيفة فنية ونفسية هامة هي تأكيد المقام وتهيئة مزاج العازف والمستمعين ليوافق هـذا المقام . وقد تأتى مقطوعات تقاسيمية مرتجلة بعد ذلك فيما بين بعض مقطوعات الوصلة أو النوبة ، وهي فى هذه الحالة تكون بمثابة فاصل موسيقى Interlude (١٣) ، وتكون وظيفتها تقديم التباين البنائى الضرورى ، بين ماهو غنائى وماهو آلى ، وماهو مقيد (الايقاع) وما هو حر .

وينقسم الارتجال او التقاسيم فى الوصلة او النوبة عادة الى نوعين ، احدهما ايقاعى يلتزم بضرب ايقاعى خاص ، والآخـر مطلق الحـرية منساب له طابع تخيلى Rhapsodic لايلتزم

(١٢) يطلـق اصطـلاح الهيتروفونيـة على النسيج الموسيقى الذى يصدر من اشتراك آلة وغناء او مجموعات من كل منهما فى اداء لحن واحد ولكن بشيء من الحرية فى تفاصيله وبذلك يتحول اللحـن المفـرد الاصلى الى نسيج موسيقى هيتيروفونى .

(١٣) نهج البحث نهجا مقارنا باستخدام مفاهيم معروفة لعلماء الموسيقى الغربيين لتقريب المعنى ، وقد رؤى تركهـا هنا كما جاءت فى البحث المقدم للمؤتمر .

بأى ايقاع على الاطلاق . وهذان النوعان من الارتجال تؤديهما الآلات الموسيقية أصلا ، ولكن لهما نظائر غنائية ، وان كانت أقل شيوعا . ويمثل هذان النوعان من التقاسيم قمة فن الارتجال فى الموسيقى العربية الفنية ، فى ماضيها وحاضرها ، ولذلك نتناولهما هنا بشيء من الدّراسة التفصيلية والتحليل .

أشهر أنواع التقاسيم المقيدة « التحميلة » وهى تقاسيم للآلات – ويناظرها في الموسيقى الفنائية : القصيدة أو التوشيح الدينى ، وكلاهما من الصيغ القائمة على التناوب بين أداء انفرادى وأداء جمعى ، وتؤديهما عادة مجموعة صغيرة العدد ، وهذا هو مايميز التحميلة بأنها نوع من التقاسيم المقيدة التى لايؤديها عازف منفرد وحده ولكن تؤديها مجموعة من العازفين .

وفى القصيدة تؤدى البطانه – المكونة من عدد محدود من أصوات الرجال – وهى تغنى غناء منفرد اللحن (مونوديا) – تؤدى البطانة لحنا « مذهبا » أساسيا يتكرر عدة مرات ، بالتناوب مع ارتجالات حرة منمقة يؤديها منشد منفرد ويقدم فيها ابتكارا غنائيا مرتجلا ، ولكن داخل الاطار المحدد للايقاع وللحن المذهب الذى تؤديه البطانه (أو الكورال) . وهذا الاسلوب التجاوبى Responsorial يثبت مدى مرونة وتجدد هذه الصيغة التى تعتمد جزئيا على الارتجال الفنائى للمنشد المنفرد (١٤) .

أما التحميلة فهى صيغة دنيوية من صيغ موسيقى الآلات ، وهى من أكثر صيغ الموسيقى العربية التقليدية تشويقا وبراعة ، حيث يندمج الايقاع الموزون المحدد مع الارتجال اللحنى الحر، اندماجا عضويا بارعا ، وبذلك تمثل التحميلة التقابل بين الحرية الذاتية لخيال العازف ، وبين الالتزام بخطة موسيقية بنائية وايقاعية بالغة الاحكام .

وقد كانت التحميلة تعزف فيما مضى كفاصل من موسيقى الآلات ، وتؤديها مجموعة صغيرة من العازفين المتازين الذين يعزفون على آلات التخت المعروفة وهى : القانون والعود أو اى نوع من الآلات من نفس فصيلته (مثل البزق أو (الطنبورة) ، والناى والكمان (وهى نفس آلة الفيولينة الغربية ولكن بتسوية مختلفة لأوتارها الاربعة) او احدى الآلات الوترية القوسية الاخرى مثل الكمنجة او الارنبة الخ ، وقد يقتصر فيها على آلتين فقط ، وعادة تصحب مجموعة الآلات النغمية فى التحميلة آلة ايقاعية حسب الرغبة . والايقاع الذى تلتزم به التحميلة يكون عادة من أحد الموازين البسيطة ذات التكوين الثنائى المنتظم (غير الاعرج) ، ويتكرر هذا الميزان الايقاعى طوال التحميلة مقترنا بنموذج لحنى صغير متكرر (أشبه بما يسمى فى الموسيقى الغربية أو ستيناتو (Ostinato) وتبدأ مجموعة الآلات باللحن الأساسي للتحميلة في المقام الأساسي التي تنسب اليه التحميلة نفسها مثل تحميلة بياتى (وهى فى هذا تشبه الى حد كبير صيغة الكونشرتو جروسو Concerto Grosso) (١٥) الذى يبدا الأركسترا كله بلحن أساسى يسمى ريتورنللو اى

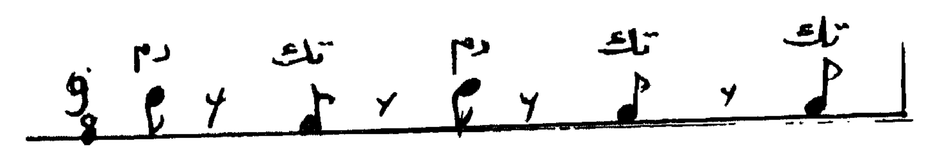
---

(١٤) قدم للمؤتمر كنموذج لهذا النوع تسجيل صوتى لقصيدة دينية للشيخ علي محمود .

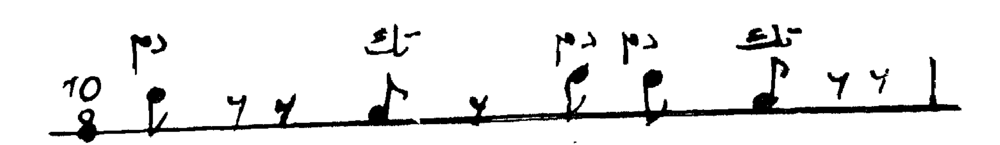
(١٥) الكونشرتو جروسو هو أقدم أنواع الكونشرتو وقد انتشر فى القرنين السابع عشر والثامن عشر وكان يعزفه اركسترا صغير عماده الوتريات وقد رؤى الاستعانة بهذه المقارنة بين التحميلة وبين صيغة غربية معروفة لان نموذج التحميلة المسجل الذى قدم للمؤتمر كان قصيرا وغير كامل لضيق الوقت . لمزيد من التفاصيل عن الكونشرتو جروسو انظر كتاب التاليف الموسيقى من ترجمة كاتبة البحث (دارالمعارف) .

المرجع) . وبعد اللحن الأساسي للتحميلة تعزف كل آلة بدورها تقاسيم مرتجلة بمصاحبة هــذا الميزان الايقاعى وهــذا النموذج اللحنى المتكرر(وهو ما يخلق نسيجا موسيقيا متعدد الالحان). وينبغى أن يكون التكوين الايقاعى واللحنى للجمل الموسيقية المرتجلة موازيا أو مساويا لتكوين اللحن الأساسي للتحميلة فى عدد وحداته الايقاعية اومضاعفاتها . وهنا يتسع المجال للخيال الموسيقي المبتكر ، وعندما تعزف التحميلة بواسطة آلتين موسيقيتين يكون مجال التنافس والحوار متسعا فيتجاوب العازفان (فى صورة سؤال وجواب)فى ارتجالاتهما ويتحاوران ويتباريان ، في جمل موسيقية قصيرة تنتقل من مقام لآخر بحرية وبراعة . وهكذا ينقلب القيـد الذى يفرضه الميزان الايقاعى المحــدد فى التحميلة ، الى عنصر مثير للخيال والابتكار المرتجـل عفـو الخاطر . وبالرغم من ضرورة التنقل والتحول من مقام لآخر فى التحميلــة فان على العــازف المنفرد ان يقود الموسيقى في نهاية تقاسيمة الى المقام الاصلى (١٦)، لكى يهيىء للمجموعــة أن تعيــد عزف اللحــن الأساسي للتحميلة فى المقام الاصلى . وهكذا نجد فى التحميلة أهم صيغة من صيغ التقاسيم المقيدة ايقاعيا ، كما أنها تمثل النظير الشرقى المتــاز لصيغة الكونشرتو الكبير (جروسو) التى انتشرت فى اوروبا في عصر الباروك . وجــدير بالذكر ان بعض التحميلات تحمل أسماء مثل قره بطــاق السيكاه (١٧) .

ومن نفس النوع من الارتجال المقيد أيضــا التقاسيم الموزونة (على الوحــدة) التى ترتبط بميزان أو ضرب ايقاعى أساسي يكون من الضروب البسيطة ، وان كان الأغلب ان يكون من الموازين العرجاء مثل ميزان الاقصاق .



أو من ميزان السماعى الثقيل



(١٦) هذا هو اللحن الاساسى لتحميلة البياتى الشهيرة وهو الذى تعزفه المجموعة فى البداية وفيمــا بين فقرات التقاسيم الانفرادية ثم فى النهاية . وهو يأتى فى البدايــة والنهاية فى المقام الاصلى ولكنه يمكن أن يتحول فى خــلال التحميلة الى مقامات أخرى وقد تختصر او تعزف اجزاء منه فقط .



(١٧) قدم للمؤتمر تسجيل صوتى من تحميلة البياتى وقره بطاق السيكاه .

وغالبا ما تعزف التقاسيم على « الوحدة »بواسطة آلة واحدة تصاحبها آلة لحنية أخرى تتولى عزف نموذج لحنى بسيط مهمته ابراز الميزان الايقاعى . ونستطيع القول بأن بناء هذا النوع البالغ التفنن من التقاسيم ، يقوم على نفس مبدأ « باص الارضية » Ground Bass (١٨) ومما يؤسف له أن هذا النوع من التقاسيم يكاد أن يندثر اليوم ، على الاقل فى مصر . (١٩)

والنوع الآخر من الارتجال أو التقاسيم الذى يعزف ضمن الوصلة او النوبة هو التقاسيم الحرة ، وهى تقاسيم للآلات أساسا ، وان كان لها نظير او شبيه غنائى هو الغناء الانفرادى المنطلق المعروف باسم « الليالى » وهى عبارة عن ارتجال غنائى لايتقيد بأى ايقاع ويغنى على كلمات ياليل ياعين ، ويتبعه عادة « موال » وهو شعر خاص باللغة العامية الدارجة بأنغام مرتجلة ذات طابع تقاسيمي منساب ، وأهم ما يميز ارتجال نغمات الليالى والموال هو طابعها الفريد فى شجاه وعذوبته .

ونعود الآن مرة ثانية الى النوع الرئيسي من التقاسيم الآلية الكرة التى تعزف كمقدمة او كفاصل آلي احيانا، فى الوصلة ، وهذا هو أشهر أنواع الارتجال التى تسمى « بالتقسيم » أو « التقاسيم » (وهى تسمية ربما أمكن فهمها بالاحالة الى أسلوب الزخارف الاسلامية التجريدية التى تقوم بوظيفة تقسيم الفراغ الى أشكال هندسية ، اى أن كلاهما تقسيم بأشكال مجردة : للفراغ كما فى الزخارف ، او للزمن كما في التقاسيم الموسيقية) . ويطلق على هذا النوع من الارتجال فى بلاد المغرب العربى اسم (الاستخبار) وهى تسمية تعيد للأذهان مفهوم الريشركارى Ricercare فى الموسيقى الغربية (وكانت تطلق في القرن السادس عشر على نوع من المؤلفات البوليفونية ، وتسمى كذلك لأن المؤلف الموسيقي كان يقوم ببحث واستنباط كل الوسائل البوليفونية فى معالجته للحنه وكأنه يقوم له بعملية استخبار) — غير ان الفارق بين النوعين أن « الاستخبار » الشرقى لحني صرف وخال تماما من تعدد التصويت اى البوليفونية .

فى هذا النوع من التقاسيم الحرة ينطلق خيال العازف المنفرد لاتحده حدود ، فهو مسير بوحى من مزاجه وشعوره بالجو النفسي والتأثير الخلقى Ethos للمقام الذى يعزف منه . والواقع ان هذه التقاسيم بكل حريتها المنطلقة تمثل أرفع اختيار لبراعة العازف التقنية (فى العزف على آلته) وأصعب امتحان لمعارفه النظرية ، فهو مطالب بأن يبتكر ، عفو الخاطر ، جملا لحنية مقنعة وأن يتصرف فيها بالتحول من مقام لآخر تحويلات شيقة ومبتكرة ، متجانسة أو متقابلة فى طابعها النفسى ، وهو مطالب بعد رحلته عبر المقامات ان يعود الى المقام الاصلى عودا مقنعا ومحبوكا ، ولذلك تعتبر هذه التقاسيم بمثابة بحث مجرد فى آفاق الجمال الرئيني الموسيقى ، يستلهم فيها العازف نفس الروح التى تلهم الفنون التشكيلية الاسلامية في تقسيم كل فراغ — سواء كان حوائط المساجد او الابواب أو الطنافس او أغلفة الكتب وغيرها — تقسيم كل

---

(١٨) باص الارضية لحن منخفض فى قرار (باص) الموسيقى يتكرر باستمرار وتصاحبه الحان وهارمونيات متغيرة قد تؤلف قطعا كاملة بهذه الطريقة او يستخدم باص الارضية فى فقرة من قطعة موسيقية .

(١٩) قدم للمؤتمر كنموذج لهذه التقاسيم تسجيل صوتى لتقاسيم على الوحدة لمحمد العقاد .

فراغ الى رسوم هندسية مجردة ومتداخلة ،وهكذا يتحول فن الزخرفة الى جزء لايتجزأ من صميم تكوين هذا التقسيم للفراغ في الفنون التشكيلية الاسلامية ، أو التقسيم للزمن في الفنون السمعية الموسيقية .

غير أن هذا النبع من الاصوات الجميلة ،وان بدا لأول وهلة حرا وذاتيا تماما ، الا أنه في حقيقته مسير بعرف موسيقي قوي راسخ ، يحدده مساره وسياقه ، فالفنان العازف يستند في التقاسيم الحرة الى تقاليد ترسم له اطار الأداء ،كما انه يهتدي بذوق جيله وعصره في تصرفاته المرتجلة فيحترم ما يسمح به هذا الذوق ويتحاشي مايحرمه (٢٠) . فالعرف السائد والتقاليد الفنية المتوارثة هي التي تحدد الى حد كبير أفضل القفلات الموسيقية (Cadences) في المراحل المختلفة من أي تقسيم ، وهي التي تحدد اللحظة المناسبة للتحول من المقام الاساسي ، بل وتحدد دائرة معينة من المقامات هي التي يتم التحويل في اطارها عادة وان اختلفت وسائله .

والحق ان التقاسيم الحرة ظاهرة فنية بالغة الاهمية (بل انها تستحق بحوثا أكثر تفصيلا وتعمقا) فهي تمثل الاندماج التام بين الحرية الفردية والعرف الموسيقي ، وبين الابتكار التلقائي والارتباط بالتقاليد ، كما انها قمة الاضافة الذاتية التي يسهم بها « المؤدي المبتكر » في تيار الموسيقى التقليدية الفنية .

●●●

وليست المكانة التي تحتلها التقاسيم شيئا من بقايا الماضي ، اذا استطاعت على الرغم من ظروف غير مواتية ، أن تعيش حياة مستقلة ،بعيدا عن مفهوم الوصلة الذي اندثر في العصر الحاضر (في مصر) ، ومع ذلك فلا زالت التقاسيم فنا يمارسه كل العازفين على الآلات في انحاء العالم الاسلامي العربي كله ، ولا زالت التقاسيم تعتبر جزءا حيويا من العدة الموسيقية التي يزود بها أي عازف موسيقي محترف ، بل وجزءا من تدريبه وتكوينه الموسيقي ، هذا على الرغم من أن العصر الذهبي للتقاسيم يبدو وكأنه يقترب من نهايته اليوم .

ولما كانت ظاهرة التقاسيم الحرة تمثل عنصرا جوهريا بالنسبة لروح الموسيقى الشرقية والفكر الموسيقي العربي بصفة خاصة ، فاننا سنتناولها هنا بمحاولة لدراسة تحليلية لبعض جوانبها الفنية الهامة . وفيما يلي بعض الملاحظات المبدئية في مجال التحليل الموسيقي للتقاسيم ، وهو مجال بدأ يثير اهتمام قلة من كتاب وعلماء الموسيقى الغربيين (٢١) وان كان المشتغلون بهذه البحوث في الشرق العربي أقل عددا .

التقاسيم الحرة : ملاحظات تحليلية

ينبغي أن نشير منذ البداية الى أن الملاحظات والافكار التالية ليست الا ملاحظات اجتهادية عامة مستمدة بالاستقراء من خلال ملاحظة أسلوب عدد من الفنانين المشاهير في التقاسيم ممن

---

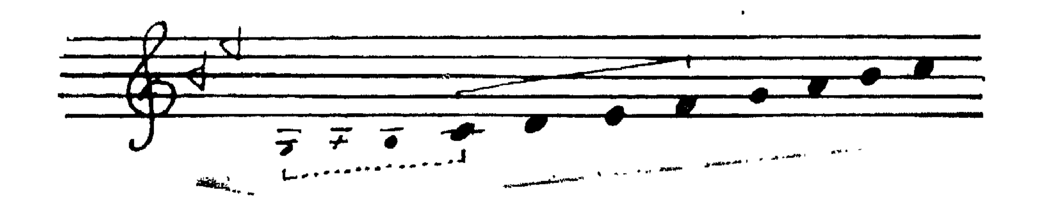
(٢٠) ب.سابولشي Szabolci : تاريخ اللحن History of Melody سنة ١٩٦٥ بودابست .

(٢١) مثل مانتل هود Hood (أمريكا) ، د.اولسين Olsen (الدنمارك) .

ينتمون الى ثلاثة أجيال ، ومن حسن الحظ أن تحت أيدينا تسجيلات صوتية لتقاسيم ترجع الى أوائل هذا القرن .

وليس هنا ماهو أخطر من محاولة التعميم فيما يختص بالقواعد التى تحكم ممارسة ذاتية فردية مثل فن التقاسيم الحرة (اذا كانت هناك « قواعد » بهذا المعنى) وان الصعوبات المشهورة التى تحف بدراسات الموسيقات التى تتناقل بالتواتر الشفوى لتصبح أكثر تعقيدا عندما يتصل الامر بدراسة فن لايختلف باختلاف المناطق الجغرافية والاجيال فحسب ، بل يختلف من أسلوب عازف لآخر داخل المنطقة الواحدة ، ومن بين أبناء الجيل الواحد من أبناء الحضارة الموسيقية العربية الواسعة . ومع ذلك فان التناول التحليلى للتقاسيم أمر شيق حقا ، ويستحق المخاطرة فربما عاونت هذه النظرة التحليلية على الحفاظ على هذه التقاليد العتيدة وأفادت فى الابقاء عليها ودفعها قدما ، وخاصة فى هذه الفترة التى بدأت فيها علامات الانحدار الخطير تظهر على فن التقاسيم ، فربما خرجنا من هذه الملاحظات باستقرار مايشبه بالقواعد التى تعين على « تعليم » فن الارتجال وخاصة التقاسيم الحرة التى هى موضوعنا هنا .

ان اللحن هو العنصر الغالب على التقاسيم الحرة ، واللحن وحده هو الذى ينبغي ان يخلق الشعور بجو المقام ومزاجه ، حيث لا توجد عناصر موسيقية أخرى ، الى جانب اللحن ، يمكن ان تعاون فى ذلك . ومفهوم المقام بطبيعته يفرض سياقا أو تركيبة أو اتجاها لحنيا معينا هو الذى يستمد منه كل مقام طابعه المميز ، بقدر ما يستمده من النظام الخاص لترتيب ابعاد نغماته . وهذا السياق أو هذه التركيبة أو الاتجاه اللحنى المميز للمقام هو نقطة الانطلاق التى يبدأ منها العازف « بحثه » في الأصوات والانغام التى تستطيع ان تنقل احساسه بالتأثير النفسى أو الخلقى Ethos لهذا المقام ، ويمضى العازف فى هذا « البحث » النغمى فى التقاسيم بتؤدة ، وهو يحقق هذا البحث الكامل عن مميزات وخلاصة المقام على مراحل عدة أولها المرحلة التى يستغل فيها العازف الجنسي (التتراكورد) الاول أى جنس الجذع من السلم الأساسي للمقام ، مع اشارات متتابعة الى الجنس الاخفض فى ديوان القرارات للمقام (مثال ذلك بالنسبة لمقام الراست) .



وهذا التصرف يسمح للعازف أن يتعامل بحرية مع درجة الركوز باعتبارها مركز الثقل للمقام ، فيتناولها عن طريق الجنسين المحيطين بها : لأعلى ولأسفل وفى هذه المرحلة تأتى بعض القفلات اللحنية فتكون بمثابة مواضع للتنفس أو الراحة وسط الافكار اللحنية المتعاقبة . وغالبا ما يتجنب العازف الجمل الموسيقية المنتظمة فى تماثل رتيب فتزداد الجمل الموسيقية استطالة وامتدادا كلما ازداد العازف انسجاما وتجليا ، وهو ما تشجع عليه عبارات الاستحسان من

المستمعين (الى حد أن شركات الاسطوانات كانت تسجل فى أوائل القرن ــ تقاسيم ومعها أصوات استحسان لابد أنها كانت لتحميس العازف وتشجيعه) .

والمرحلة الثانية من التقاسيم يتناول العازف فيها ديوان المقام بأكمله في اتجاه صاعد (اى جنسي الجذع والفرع) وهدفه في ذلك ابرازمميزات المنطقة الصوتية الوسطى فى آلته الموسيقية ، مع اهتمام خاص بالتأكيد على جنس الفرع . وبعد هذا البحث لامكانيات المقام فى أجناسه الثلاثة المبينة يصبح من الضرورى التحويل الى مقام آخر .

على أن التصرفات التحويلية فى التقاسيم هى أدق وأبرع مافيها ، وهى اماأن تسير وفقا لعلاقة تتراكوردية (على أساس الأجناس)، وهذا تحويل سلس يطابق القواعد التقليدية للتحويل من مقام الى مقام آخر يشترك معه فى جنس الجذع (مثال ذللك التحويل من مقام الراست الى السوزناك مثلا ، أومن مقام البياتى الى مقام القارجفار) ــ أويمكن ان يأتى التحويل الى مقامات تشترك فى درجة الركوز فقط ، وهناتنتقل الموسيقى الى مقام جديد لايشارك السابق الا فى درجة ركوزه ، ويكون بالتالى شديد التباين مع المقام الاصلى (مثال ذلك التحويل من مقام النهاوند الى مقام الراست ، أو من مقام الحجاز الى مقام البياتى) وهذا النوع الثانى من التحولات أكثر تأنقا ، ولكنه يتطلب تمهيدا وتحضيرا مدروسا ، يهيىء لعودة موفقة للمقام الاصلى .

وتعتبر هذه المرحلة ، مرحلة التحويل لمقامات جديدة ، القمة فى بناء التقاسيم ، حيث تتصاعد الموسيقى فيها تدريجيا ، فتمتد الى جنس أعلى وربما الى اثنين من أجناس الديوان الثانى (ديوان الجوابات) للمقام ، ولهذا التصرف مغزاه بل وضرورته فى بعض المقامات التى لاتكون فيها أبعاد الديوان الأعلى نسخة مكررة حرفيا من أبعاد الديوان الاول (كما فى حالة مقام الصبا مثلا) . وهذه المرحلة هى المجال الملائم لأبرع استعراض المهارة حيث تؤدى هنا أصعب انواع العزف المنمق وتتزايد السرعة والتشويق فى التقاسيم . وفي آلة العود أو الكمان مثلا يبرز العازف مهارته فى عزف النغمات الحادة فى البوزيسيون (Positions) .

ومن التصرفات المألوفة في تقاسيم العود فى هذه المرحلة ، عزف نوتة واحدة مرات متكررة بسرعة ، بالتناوب مع الانغام المكونة للحن بسيط فى منطقة صوتية متباينة مع النوتة المتكررة وعندما يعزف الصوتان (النوتة المكررة ونوتات اللحن المصاحب لها) بسرعة كبيرة فان الرنين الصادر من الآلة يوحى بتأثير شبيه بتأثير النسيج البوليفونى (المزدوج او المتعدد اللحن) ، فيخيل للسامع أن العازف يستخدم العفق المزدوج Double Stopping ، فاذا كانت النوتة المتكررة فى منطقة القرارات فانها تخلق احساسا شبيها بصوت الطنين (Bourdon) اما اذا كانت فى منطقة حادة (وهذا هو الاكثر شيوعا) فانهاهنا تشبه ما يسمى بنوتة البيدال (٢٢) المقلوبة Inverted Pedal Point .

---

(٢٢) نوتة البيدال عبارة عن نوتة منخفضة (على الدرجة الاولى والخامسة) طويلة تسمع معها نوتات او اصوات هارمونية (تآلفات) اخرى لاتنتمى اليها وهذا الاصطلاح العام ماخوذ من آلة الاورغن لأن العازف كان يمد النوتة المنخفضة عن طريق دواسة (بيدال) القدم ، ويمكن ان تقلب فتاتى فى منطقة حادة .

وبعد هذه القمة الاستعراضية تأتى المرحلةالاخيرة الحساسة والدقيقة فى التقاسيم ، الا وهى بداية رحلة العودة هبوطا الى أساس المقام ، وهىرحلة ينبغى أن تمهد وتخطط بعناية .

وهنا تنتقل الموسيقى تدريجيا نحو الديوانالاوسط الأساسى للمقام ، مع محاولة دائبة لاعادة تأكيد طابع المقام الأصلى وعندما يتهيأللعازف أخيرا لمس جنس ديوان القرارات المنخفض — تذكيرا بمرحلة البداية — تختتمالتقاسيم بقفلة موسيقية محبوكة وكاملة الاستدارة ومحلاة بزخارف لحنية باذخة .

البناء الموسيقى : لاشك انه من التناقض أننتحدث عن « بناء موسيقى » (صيغة أو فورم) في التقاسيم الحرة المرتجلة ، غير أن الطريقةالتقليدية التى تسير عليها أغلب التقاسيم ذات ملامح مميزة بحيث يمكن أن نقول أن التقاسيمتتبع خطة بنائية ثلاثية الاجزاء ، وخاصة من وجهة النظر المقامية : **فالمرحلة الأولى** منالتقاسيم ، والتى شرحناها آنفا ، تختص بالعمل فى الديوان الأساسى للمقام . **والمرحلة الثانية**— وهى أطول وأكثر تنميقا — فهى تختص باتاحة الفرصة للتحول الى آفاق مقامية جديدة : معنزوع نحو الصعود للديوان الاعلى . أما **المرحلة الثالثة** فهى كما بينا لا تقوم بوظيفة الاعادة لما سبق تقديمه فى القسم الاول (حيث أن هذا ينافى طبيعة الارتجال التقاسيمي) وهي ليست اعادةلما جاء بالمرحلة الاولى في المادة اللحنية ، ولكنها تأكيد للمقام الأساسي الذى يسود فى المرحلةالاولى ، وأهم تبرير لها هو تمهيد طريق العودة السلسة الى الديوان الأساسي للمقام .ولا نستطيع القول بأن هذه الاقسام الثلاثة (٢٣) متعادلة فى طولها أو فى جوها النفسى ، اذ أنالقسم الاوسط منها يمثل قمة هذا البناء الموسيقى .

ومن الناحية الايقاعية فانه من المجازفةكذلك اطلاق أية احكام تعميمية ، وكل مايمكن استقراؤه هو غياب أى تقسيم واضح أو متكررلوحدة ايقاعية ، فى هذا النوع من التقاسيم غيابا كاملا . ومن المألوف ان تأتى في المرحلة او القسمالاول نماذج وعبارات قصيرة غير متعادلة الطول ، ثم تتجه هذه النماذج نحو الاستطالة مع مزيد منالتطويلات (Extensions) غير المنتظمة والبعيدة عن التناسق والسيمترية ، ويتضح هذابصفة خاصة قرب قمة التقاسيم . ويلاحظ انه عندما تدون التقاسيم فى عصرنا الحاضر ، لأغراضتعليمية (وهو موضوع سنعود اليه فيما بعد) فان خطوط المازورات تلغى تماما من التدوين .

وتستمد التقاسيم بعض الخصائص المميزةلاسلوبها من طبيعة الآلة التى تعزفها ومن امتداد نطاقها الصوتى ، والآلات التى تعزف عليهاالتقاسيم هى نفس الآلات المكونة للتخت ، ولكل منها طابعها الصوتى الخاص بها والتكنيك الخاصفى عزفها ، وهى عناصر تؤثر تأثيرا جوهرياً على أسلوب وطابع التقاسيم ، فتقاسيم الناى تختلفكثيرا عن تقاسيم العود أو تقاسيم القانون ، حيث تتخذ البراعة العزفية فى كل آلة صفة موجهةتتحكم في أسلوب التقاسيم .

---

(٢٣) يمكن ايضاح الخطة البنائية المألوفة للتقاسيمالحرة كما يلي : أ) المقام الأساسي ب) التحويل لمقامات أخرى جـ) العودة للمقام الاصلى .

ان فــن التقاسيم فــن رفيع يتطلب قدرارفيعا من « الموسيقيــة » (وليس معنى هــذا بالضرورة ان يكون العازف قارئا للموسيقى) . وفى مصر وحدها عــدد وفير مــن كبــار فنانى التقاسيم الذين لمعوا فى التقاسيم الحرة أو الموزونة ونذكر مــن هؤلاء على سبيل المثــال لا الحصر : **محمد العقــاد** (الكبير) ، **أمين البزرى** ، **ســامي الشوا** من جيــل أوائل القرن ، **وأمين المهــدى ومحمد القصبجى وصفر علي وجرجس ســعد ورياض السنباطي ومحمــد عبد الوهــاب** (٢٤) **ومحمد عبده صــالح ومحمود عفت** وغيرهم مــن أبناء الجيلين الاوسط والاصغر ، ولهم جميعــا تسجيلات صوتية رائعة للتقاسيم تعتبر وثائــق صوتية لها أهميتها الكبــرى بالنسبة لتــراث الموسيقى العربية الفنية .

ونحن نجــد فى التقاسيم الحــرة جوهر جماليات الموسيقى العربيــة ، فهى فــن ذاتى وشخصي فى تعبيره ، ووثيق الارتباط بالحالــة الشعورية للفنان في لحظة معينة وفى ظروف بيئية معينة . ويقوم المستمعون للتقاسيم ــ بطريقــة استجابتهم للعزف ومــدى تشجيعهم للعازف ــ بدور لايستهان به فى تهيئة الجو النفسى المواتى للعازف . وقد ذكرنا قبلا أن فن التقاسيم فــن تجريدى او هو النظير الصوتى للاتجاه التجريدى الغالب فى الفنون التشكيلية الاسلامية ــ ومــع ذلك فان التقاسيم لاتخلو في الموسيقى العربية من قيمة عاطفية ، وان كان نوع الانفعالات التى نعنيها هنا يختلف كثيرا عن عالم الانفعالات العاطفيــة الذاتية المميزة لرومانتيكية القرن التاسع عشر فى الموسيقى الغربية مثلا ، ويمكن القول بأن عالــم المشاعر فى التقاسيم العربية عالم أرحب وأوسع من المشاعر الفردية المعروفة فى الموسيقى الغربية . وتستمد التقاسيم تأثيرها الكبير على المستمعين من الجمال الحسى المجرد للرنين الموسيقى الذى يبرز فيها كهــدف فى حــد ذاته ، فهى تخاطب المشاعر من خلال جمال الرنين الصــوتى النقى الذى يستمد منه المستمع ، فى الوقت نفســه ، متعة عقلية خالصة .

وظيفة الزخارف في التقاسيم :

وخلافا للمفهوم الغربى فان الحليات والزخرف فى الموسيقى العربية ليست خارجية أو زائدة ، وهى فى الوقت نفسه ليست دليلا على « أن فن العزف يتفوق بكثير على القدرة العقلية للتركيز لــدى العازف » (**هـ. بارى**) فالواقــع أن حب الزخارف جزء أصيل من نزعة التجريد المسيطرة في كل الفنون الاسلامية ، فالزخارف لاتفى بحاجة فنية وجمالية أصيلة فحسب ؛ بل أنها تؤدى فى التقاســيم وظيفــة بنائية أساسية ، ففى هذه الارتجالات المفردة اللحــن (المونودية) ــ حيث تختصر الموسيقى الى جوهرها وهو اللحن فقط ــ فان الزخارف تقوم بوظيفة التشديد أو الضغط على النغمــات الرئيسية فى المقــام ، بمعنى ان الزخــارف هى التى تجســم تأثــير القفــلات الموسيقية ، عن طريق خلق احساس واضح مــن التوتر اللحنى ، يعقبه (فى ختام القفلة) شعور بالانفراج . ويلاحظ أن الاستماع الى الموسيقى العربية بصفة عامة يتم فى جو يسوده الارتيــاح والاسترخاء ، ولهذا الموقف تأثير ايجابى فى تطور العنصر الزخرفي الباذخ الذى أصبح شيئا أساسيا فى صميم الارتجال الموسيقى الفنى .

---

(٢٤) قدم للمؤتمر تسجيل صوتى لتقاسيم عود من محمد عبد الوهاب وأمين المهدى .

وبعد هذا العرض الذى حاولنا فيه تسجيل بعض الملاحظات التحليلية للتقاسيم فى لحنها وايقاعها وبنائها الموسيقي وأسلوبها وطابعها الجمالى نتجه بعد ذلك الى محاولة لرصد ظاهر الارتجال الموسيقي في العصر الحاضر وفى الظروف المتغيرة للحياة الموسيقية المعاصرة فى الشرق الاسلامى .

● ● ●

مكان الارتجال فى الظروف المتغيرة للحياة الموسيقية المعاصرة :

فى هذه الظروف السريعة التغير التى يعيشها عالم اليوم تمر الموسيقى العربية عامة ، وخاصة هذا الجانب المنيع الدقيق منها ، وهو فن الارتجال ، بظروف بالغة الحساسية ، ولا يستثنى من هذا الا ترتيل القرآن . ذلك أن تركيب المجتمع والملابسات الاقتصادية التى ترعرعت فيها هذه التقاليد الموسيقية الموروثة ، قد تعرضت فى هذا العصر لتغييرات عنيفة لا مرد لها ولا سبيل الى ايقاف تيارها : فالانتشار الهائل للوسائل الاعلامية الجماهيرية (كالراديو والتلفزيون ... الخ) ثم لغة الموسيقى الغربية التى دخلت الى الحياة الموسيقية في البلاد العربية مؤخرا من خلال تلك الوسائل ، كل هذه العناصر قد هزت أركان الحياة الموسيقية فى البلاد العربية وادت الى تغيير ــ يتفاوت فى درجاته ــ فى سياق الموسيقى والحياة الموسيقية ، فقد اختفى تقريبا ذلك الجو المريح المسترخى الذى ازدهرت فيه « الوصلة » الموسيقية الطويلة في بلاد المشرق (وان كانت النوبة الاندلسية لاتزال مزدهرة فى بلاد المغرب العربى) واختفت معه « الوصلة » ذاتها واتخذت الموسيقى العربية الفنية صورا جديدة فى تقديمها وآدابها ، بل واتخذ الانتاج الموسيقى العربى الحديث أبعادا جديدة . ولا شك أن تراث الموسيقى العربية يحتل مكانه فى صميم الحياة الموسيقية فى البلاد العربية ، غير أن ملابسات تقديم هذا التراث وأساليب ادائه تطورت منذ منتصف القرن تطورات جديدة غيرت بعض المفاهيم التقليدية المتوارثة . ولعل من أبرز هذه التطورات اختفاء التخت الصغير المكون من عازفين بارعين ، حيث حلت محله الآن فرق موسيقية ضخمة مكونة مثله من الآلات الشرقية التقليدية ولكن باعداد كبيرة تصل أحيانا الى ثلاثين أو اربعين عازفا ، كما ظهر عنصر الفرق الغنائية الكبيرة التى يتألف الكورال فيها من عشرين الى أربعين منشدا . وقد انعكس أثر هذا النزوع الى الضخامة على الموسيقى نفسها ، فباختفاء العازفين (الصوليست) العظماء من التخت ، اصبح فن الارتجال أندر واقل شيوعا واقل فنا ، ومما ساعد على ذلك انتشار التدوين الموسيقى وظهور شخصية قائد الفرقة الموسيقية التقليدية ، مع حرص على توحيد النص الموسيقى وربط كل تفاصيله تنظيما وتنسيقا لأداء المجموعات الكبيرة ، وهكذا أثر ظهور التدوين الموسيقي في كبت واضعاف ملكات الارتجال لدى الدارسين الذين يعتمدون الآن كلية على قراءة النوتة المكتوبة لهم ، وتقل أمامهم فرص الاعتماد على الذاكرة وفرص الابتكار الذاتى الفردى . كما أن القائد الموسيقى للفرق الشرقية أصبح يبذل جهدا واضحا فى سبيل توحيد النص الموسيقى واثراء الرنين الصوتى للفرقة بحيث يلائم قاعات الموسيقى الكبيرة التى تقدم فيها الموسيقى العربية التقليدية اليوم . غير أن الكثير من الخصائص العميقة الدقيقة المميزة للموسيقى العربية الكلاسيكية راحت ضحية الفرق الكبيرة . وحين يعزف التراث

الموسيقى العربى فى نسخة موحدة التفاصيل ومربوطة بالنوتة الموسيقية فان ذاتية العازف وابتكاره يتأثران بذلك تأثيرا سلبيا . ولقد اثبت هذا التطور الحديث لطريقة أداء الموسيقى العربية والمكان الذى تؤدى فيه ـ أثبت انه يشكل قيدا على العازف او المؤدي الذى كان ، فيما مضى ، القوة الدافعة الرئيسية وراء الازدهار العظيم لفن الارتجال . ولقد كان لنزعة ضخامة فرق الموسيقى العربية آثارها السلبية ليس فقط على فن الارتجال بل وعلى العنصر الهيتيروفونى المميز للأسلوب التقليدى للموسيقى العربية . والواقع أن هذا التطور ، وما خلقه من ظواهر جديدة ، يستحق دراسة عميقة لا للجوانب الموسيقية فحسب بل والاجتماعية والثقافية أيضا .

غير أن نزعة الارتجال العميقة الجذور فى الموسيقى العربية ، قد وجدت لها مجالات ومتنفسات أخرى في الظروف والملابسات الراهنة للحياة الموسيقية العربية وعلى مستوى فنى يختلف عما كانت عليه فى الماضى . وفى الاسطر التالية عرض لظواهر الارتجال فى الحياة الموسيقية اليوم ، وهو ما يثبت ان فن الارتجال لم ولن يندثر ، وان تغيرت صورته .

يظهر عنصر الارتجال متخفيا بشكل آخر فى مجال الموسيقى العربية الحديثة « الشائعة »(٢٥)، القائمة على أساس المقامات التقليدية ، فهناك فن كبار المطربين الذين يحرصون على ان يقدموا من خلال ارتجال الحليات والاضافات قدرا من ابتكارهم يضاف الى الالحان المؤلفة لاغانيهم ، فمثلا نجد أن مطربة شهيرة مثل أم كلثوم تستطيع ان تستحوذ على اعجاب جمهورها خلال عدة ساعات متواصلة ، عن طريق ارتجالها لحليات رشيقة تزوق بها الخط الميلودى ببراعة وتفنن حتى لاتكرر نفس اللحن والكلمات مرارا عديدة دون تصرف (٢٦) .

غير أن أهم ظواهر هذا الاحياء لروح الارتجال هو ذلك الذى نلمس آثاره في أعمال المدرسة القومية البوليفونية الشرقية والتى يمثلها فى مصر عدد من المؤلفين الموسيقيين المحدثين الذين درسوا فنون التاليف الموسيقى الغربى ، واتجهوا بدافع من القومية الى خلق ما يمكن أن يسمى لغة موسيقية « ثالثة » من صنعهم : فهم يخضعون مفاهيم التأليف الغربى وأساليبه البوليفونية والصياغية Formal للعناصر اللحنية (المقامية) والايقاعية والجمالية الراسخة فى تراثهم التقليدى والفولكلورى ، اى أن موسيقى هذه المدرسة القومية الشرقية تسعى لتحقيق انصهار للفتين الموسيقيتين الشرقية والغربية ، لتستخرج منهما « لغة ثالثة » جديدة أكثر تعبيرا واقرب لروح الشرق . وليس هذا الاتجاه من أبناء الشرق نحو الموسيقى الغربية أمرا غريبا بل ان له نظيرا مباشرا فى الغرب يتمثل في الفلسفة التى توجه بعض التجارب المعاصرة لعدد من المؤلفين الغربيين الى محاولة اكتشاف قيم جديدة فى الموسيقات الشرقية لكى يطعموا بها الموسيقى الغربية المعاصرة . (٢٧)

---

(٢٥) المقصود بهذا الاغانى الجديدة الشائعة والتى يمكن ان تمثل بموسيقى « البوب » الغربية .

(٢٦) قدم للمؤتمر نموذج لهذا النوع من الارتجال الزخرفى الحديث فقرة من اغنية الف ليلة وليلة .

(٢٧) مثال ذلك تأثر أوليفييه ميسيان Messiaen بايقاعات الموسيقى الهندية وتأثر هنرى كاول Cowell بطابع الموسيقى الايرانية وغير ذلك كثير .

وتمثل هذه المدرسة البوليفونية الجديدةتطورا حديثا وهاما فى عالم الموسيقى الفنية فى الشرق الاسلامى ، فهى ترجع الى ثلاثة أجيالفى تركيا (جيل **جمال رشيد** ثم جيل **عدنان سايجون وجيل عثمان الهانباش)** وجيلين فقطفي كل من ايران ومصر (جيل **ابو بكر خيرت ويوسف جريس وحسن رشيد** ثم جيل **عزيزالشوان وجمال عبد الرحيم ورفعت جرانه ..** الخ) ولبنان (**جيل فليحان** وجيل **توفيق سكروعبد الغنى شعبان** وغيرهم) .

ويبدو أن عنصر الارتجال — رغم انتمائهالاصيل للموسيقى الكلاسيكية العربية ربما عاش حياة جديدة فى هذه الموسيقى الشرقية الحديثةذات الأبعاد الثلاثة (٢٨) ، حيث يبرز فيها أحيانا فى بعض التأثيرات الجديدة الشيقة . فربما برزتروح الارتجال عند بعض المؤلفين (البوليفونيين) في صياغتهم اللحنية ، حتى عندما يعبرون منخلال الاركسترا السيمفونى : ففى موسيقى **يوسف جريس (١٨٩٩ — ١٩٦٩)** — أحد روادالمدرسة القومية الموسيقية فى مصر — نجد الخط اللحنى حافلا بملامح هامة لفن الارتجال ، وهىهنا تمثل حلقة اتصال تلقائية وأصيلة مع التقاليد القديمة ، وعلى الرغم من اختلاف اللغة الموسيقيةالهارمونية والاركسترالية فاننا نشعر فى موسيقى جريس بان روح الفنان المرتجل ليست بعيدةتماما فى القصيد السيمفونى « مصر » (١٩٤١) بخطه اللحنى المتعرج فى تلقائية اشبه بطابعالموال . (٢٩)

ونجد فى كونشرتو القانون والاركسترا منموسيقى **رفعت جرانه** (١٩٢٤) (٣٠) وهو ينتمى للجيل الثانى من المدرسة القومية المصرية —نموذجا هاما لعنصر الارتجال فهو قد اختار الاذان بلحنه الشبيه بالالقاء (الريستاتيف) كلحنأساسى للحركة الثالثة من هذا الكونشرتو ، وهو بهذا اضطلع بمهمة عسيرة وهى محاولة بناء حركةكونشرتية على اساس هذه المادة الموسيقية ذات الطابع المرتجل .

كما استلهم مواطننا **حليم الضبع** (المقيمحاليا في الولايات المتحدة) الصيغ العربية القائمة على الارتجال فكتب « تحميلة » للأركستراالسيمفونى بمصاحبة فلوت (٣١) ، واستغل فيها المبدأ البنائى لهذه الصيغة الكلاسيكية القائمةعلى الارتجال ، وكتبها باسلوب موسيقى هيتيروفونى حديث .

والمثال الأخير فى هذا المجال محاولة طموحةلاضفاء طابع الارتجال الشرقى علىصيغة الصوناته الغربية .. فقد اتبع **جمال عبد الرحيم** (١٩٢٤)— المؤلف المصرى — صيغة الصوناته الغربية فى عمله : صوناته للفيولينة والبيانو (١٩٥٩) اتباعاخارجيا فقط ولكنه تخلى تماما عن عنصر التباين

---

(٢٨) المقصود بذات الأبعاد الثلاثة انها تستخدم بعدتعدد التصويت الى جانب البعدين التقليديين وهما النغم والايقاع .

(٢٩) قدم للمؤتمر تسجيل صوتى للقصيد السيمفونىمصر : موسيقى .. يوسف جريس .

(٣٠) قدم للمؤتمر تسجيل صوتى للحركة الثالثة منكونشرتو القانون : موسيقى رفعت جرانه .

(٣١) عزفها اركسترا القاهرة السيمفونى سنة ١٩٥٩وهى مسجلة على اسطوانة .

الجوهرى الذى يجب أن يميز طابع كل من الموضوعين الاول والثانى في هذه الصيغة (٣٢) ، وهو مبدأ يعد من أساسيات صيغة الصوناته الغربية ، ووجهة نظره فى ترك التقابل جانبا انه يرى فيه عنصرا غريبا عن الروح الشرقى . ولكنه حاول ان يحقق التوازن أو التباين فى صوناتته بوسائل بنائية اخرى ، وذلك باضفاء طابع ارتجالى تقاسيمى على لحن الموضوع الثانى للحركة الاولى ، وهو طابع « اشبه بالارتجال الفنائى العربى » (**هـ.هـ.شتوكنشمت سنة ١٩٦٣**) وهكذا استطاع المؤلف ان يوحد بنائيا بين اللحنين الفنائيين فى الحركة الاولى بكتابة لحن كنترابنطى تقاسيمى ليصحب لحن الموضوع الثانى . (٣٣)

ومثل هذا التجديد البنائى الطريف يمثل جانبا هاما من أسلوب هذا المؤلف الذى يحاول بعث المقامات والايقاعات الشرقية فى كيان موسيقى حديث .

●●●

ان تقاليد هذا الفن القيم ، فن الارتجال ، تتعرض فى هذه الملابسات الجديدة (أكثر من أى جانب آخر في الموسيقى العربية) لخطر كبير ، فالارتجال بطبيعته فن دقيق يصعب تدريسه ولذلك « يجد المدرسون صعوبات كبيرة فى تلقينه لتلاميذهم » (م. هود) .

واليوم مع ظهور نظم التعليم الموسيقي الجديدة فى العالم العربى فان هناك عوامل عديدة أصبحت تتهدد فن الارتجال وتضعه أمام تحد كبير ، اذ أن أى محاولة لتسجيل التقاسيم مثلا بالنوتة الموسيقية للأغراض التعليمية (اتباعا لخطوات منهج تعليمي معين) ستؤدى بطبيعة الحال الى خلق نماذج جامدة مكررة يمكن أن يكون لها تأثير مدمر لكل تلقائية أو اصالة في الارتجال ، وخاصة فى هذا العصر الذى بدأ يندر فيه كبار عازفى التقاسيم ويقل عددهم . واليوم يكاد تيار هذا الفن ان يندثر (ولو مؤقتا) وينبغي ان تتخذ كل الوسائل وتتحد كل الجهود فى سبيل انقاذه والحفاظ عليه ، وهذا هدف يتطلب عملا مركزا ومنظما ، ولذلك فان موضوع الارتجال فى الموسيقى الشرقية ، على اختلاف لهجاتها ، موضوع جدير بدراسة علمية عميقة لا تأخذ فى الاعتبار أبعاده الموسيقية وحدها ، بل والثقافية والسوسيولوجية والاقتصادية ايضا .

وانى لأقترح على الهيئات العلمية للتربية الموسيقية ان تتبنى مثل هذه الدراسة ، التى ينبغي ان تعتمد على عملية تسجيل شامل لعدة نماذج تمثل مختلف أساليب وفنون الارتجال تسجل صوتيا من كل انحاء العالم العربى بل والشرق الاسلامى كله . وسوف يعين التصنيف الدقيق لتكنيك كبار الفنانين ولطرقهم في الاداء على استنباط طريقة جديدة وملائمة لتدريس هذا الفن بالمعاهد الموسيقية الحديثة بطريقة تحافظ على هذا الفن وتشجعه وتنشره باعتباره جزءا أصيلا من تراث تقليدى عظيم ، وباعتباره كذلك عنصرا موسيقيا هاما قادرا على اثراء التطور الموسيقى الشرقى فى المستقبل .

---

(٣٢) انظر صيغة الصوناته فى كتاب التاليف الموسيقي المشار اليه سابقا .

(٣٣) قدم للمؤتمر تسجيل صوتي للحركة الاولى من صوناتة الفيولينة : موسيقى جمال عبد الرحيم .

عبدالوهاب بلال *

المقامات العراقية

مازال تاريخ الحياة الموسيقية والغنائية فيالعراق مجهولا ، فهو بحاجة الى البحث العلمى الجاد ، والدرس العميق ، لاستجلاء الحقيقةالتاريخية . وذلك لاعادة كتابة تاريخ الموسيقى والغناء في العراق من جديد ، باسلوب علمي يعتمدعلى المصادر الموسيقية الصحيحة . يقول **الشيخ جلال الحنفى فى تقديم « الدر النقي فى علمالموسيقى » للشيخ أحمد بن عبد الرحمن القادرى الرفاعى الشهير بالمسلم الموصلى : ـ**

هذه الرسالة ذات الصفحات اليسيرة من بعض المصادر السانحة فى مسائل المقام العراقى ، فلقد كتبها رجل عراقي ـ من اهل الموصل ـ كانذا المام بالمقام والاشتغال فيه هو الشيخ أحمد بن عبد الرحمن الموصلى القادرى الرفاعى الشهيربالموصلى المتوفي فى حدود سنة ١١٥٠ هـ .

---

* استاذ تاريخ ونظريات وتحليل الموسيقى العربية فى معهدالفنون الجميلة ببغداد . له مؤلفات موسيقية عديدة وعدة كتب مخطوطة تبحث فى شئون الموسيقى .

ان كل مصدر من مصادر البحث الموسيقي والغنائي لأية حقبة عراقية سالفة ــ اذا أمكن العثور على مثله ــ يؤدى أهم الخدمات العلمية فى هذا المدى الشاسع العريض ، وما من شك فى أن توفير ذلك وسنوحه يعين على دراسة تأصيل المقامات العراقية ، والوصول في مسائلها الى بداية قد يطمئن البحث العلمي اليها .

فلقد كتب البعض يقول ان تاريخ المقامات العراقية يعود الى حوالى (٣٠٠) عام أو (٤٠٠ عام ، وزعم البعض الآخر ان تاريخ المقامات العراقية يعود الى (١٦٠) عاما مضت .

وهكذا يتخبط البعض فى تحديد تاريخ المقامات العراقية ، وهى تحديدات واهية ومزاعم باطلة لاصحة لها وغير واردة قطعا . وان البحث والاستقصاء والتنقيب العلمى الجاد ، الى جانب سعة الاطلاع على كتب التاريخ التى تبحث في شؤون الموسيقى يجب ان تكون رائد الكاتب والباحث والمؤرخ ، اذ ان التسرع أو الحكم أوتقدير التاريخ اذا لم يكن مستندا على أدلة علمية مثبوتة حتما سيكون حكما أو تقديرا باطلا يسىء الى التاريخ ولا ينفعه ويقول **الامام علي** عليه السلام الناس أعداء ما جهلوا (١) .

وفى خزانة الكتب فى استنبول (٢) كتاب **(مقاصد الالحان) تاليف نور الدين المراغي الذى طبع قبل ٥٥٣ عاما أى طبع** فى سنة ٨٢١ هـ المصادف لعام ١٤١٨م ، والذى ورد فيه اسم (المقام) اذ يقول نور الدين المراغي (٣) مايلي : ــ

... الحمد لله الذى زين الأصوات بطيب الالحان والنغمات ، وسيرها دائرة بين الشعب والمقامات .. « وعلى الرغم من انه كان لأهل بغداد فنهم الغنائى (المواليا) وهو (الموال) و (المقام) (٤) أحد اشكاله ، وعنهم انتقل الى مصر .

وتحدث **الرئيس ابن سينا** عن المقامات فى كتابه الشفاء (٥) كما تحدث **محمد بن اسماعيل ابن عمر شهاب الدين في ((سفينته))** قائلا عن النغمات والمقامات : ــ

وانها بهذا الاعتبار يقال لها مقامات وتسمى باسماء مخصوصة (٦) وقد جاء ذكر المقامات ايضا في ارجوزة الانغام (٧) **لبدر الدين محمد بن علي الخطيب الاربلى** التى نظمها فى سنة ١٣٢٨م . وتحدث **محمد بن عبد الحميد اللاذقي** (٨) المتوفي سنة ٩٠٠ هـ . والقدماء يسمون الادوار المشهورة بمقام وبردة وشد ، واما المتأخرون فيسمون تلك الالحان بمقام فقط . وتحدث **يحي بن علي المنجم** (٩) عن المقامات منذ اكثر من ١٠٩١ عاما .

أما الاستاذ **مجدى العقيلي** الكاتب والباحث الموسيقي السورى فيقول : ــ

بصراحة لولا محافظة بغداد على فنونها العباسية (١٠) المتمثلة في (مقاماتها العراقية) ، ومحافظة المغرب على النوبات الاندلسية ، لفقدنا تراثنا الموسيقي العربي بصورة نهائية .

وهناك حقيقة لايتطرق اليها الشك قطعا هي أن الموسيقى العراقية عريقة وذات اصالة ، والموسيقى قديمة جدا قبل ايران واليونان (١١) اثبتت الآثار انها فى العراق اقدم بكثير من هذه

الامم ، وقد سارت الموسيقى فى طريقها متأخرةعن شيوع المقامات ولا يصح أنتعد (فارسية) ، كما لايصح ان تعد (يونانية) بسبب ما أخذ منأساليب او مصطلحات لتقوية الناحية الفنية من جراء شيوع الفلسفة . وانما تعصب الفلاسفةعندنا الى الموسيقى اليونانيــة مثــل **ابن سينا والفارابي** ، لكنها لم تلق نجاحا .

وتعنــد هؤلاء بحيث لــم يذكروا نوابــغالموسيقى عندنا ،كما تصلبوا فى الفلسفة. وتمثلت الموسيقى اليونانية برسالة ابن سينا وبما ذكرهالفارابى .

اما ايران فانها اخذت الموسيقى العربيــةعينا بلا تحوير ، نقلتها الى لغتها ، ولم تكن لهــا موسيقى بالمعنى الفنى المراد ، وغاية ماهنالك كانلتلاحق الافكار قيمة فى تكامل الفن وضروبه .

وقد يذهب البعض الى ان الموشح هو الغناءالعباسي الذى وصلنا ، فمن هذا لايمكن اعتبار تاريخ المقامات العراقية يعود الى العصر العباسيولكن هذا المذهب مردود ، اذ ان الموشح مــن ابتكار المغني البغدادى **ابو الحسن علي بن نافعالملقب** بـ (زرياب) موسيقار الاندلس الذى كان أول عهدنا به انه كان أحد موالي الخليفة العباسيالمهدى (٧٧٥ ــ ٧٨٥م) (١٢) .

وان زرياب قــد ابتكر الموشــح وهــو فىالاندلس ، وهو بهذا يعتبر تراث المغرب وليس تراث المشرق ، وان الغناء العربى الذى عرف فىالعصر العباسي لا أحد يعرف كيف كان بالضبط ؟ ورغم الغموض الذى اكتنفه فمن الاصح ان المقامالعراقي هو ذلك الغناء الذى انتقل من العصر العباسي جيلا بعد جيل .

ولا تزال بعض المقامات العراقية تحمــلأسماء مخترعيها **كمقام الابراهيمي** الذى ينسب الى **المغني ابراهيم الموصلي** (١٣) الذى عاش في أيامالخليفة **هارون الرشيد** والــذى توفي فى عــام ١٨٨ هـ ، ومقام المنصورى الذى ينسب الــىالمغنى **منصور بن زلزل** الــذى عــاش في العصر العباسي ايضا ، والذى ابتكر العيدان الشبابيط.

ولقد قيلت آراء لاتثبت للنقد (١٤) منها انالشعوب العربية لم تعــرف الموسيقى قبــل ان تخالط الامم الاخرى كالفرس والروم وقدمــاءالمصريين . ومنها ان العقل العربى لم يعرف علوم الموسيقى قبل أن يترجم مؤلفات الاغريق .

ويســاعد على بقاء هــذه الآراء الخاطئة ،غموض تاريخ الالحان الشرقية (١٥) القديمة من ناحية ، وقلة الدراسات الموضوعة عن الموسيقىالشرقية ، ثم قلــة العناية بدراســة الموسيقى الشعبية العربيــة ، فلو درسنا هذه الموسيقىالشعبية التى نمارسها فى حياتنا الراهنة لاستطعنا ان نجلو الكثير عن الموسيقى الشرقية القديمة .

وبعد قيــام الدولة العربيــة الواسعة (١٦)وانصــهار الثقافات والفنون القديمــة فى مهاد الحضارات الغابرة فى بوتقة الحياة العربيــة ،تنوعت اغراض الحياة واتسعت آفاقها ونشأت علاقات جديدة فى اللغة والفن القومي وفن الغناءوفن الموسيقى على السواء .

وقد استمرت الموسيقى العربية فى نموهــاوازدهارها بحيث استردت مجدها القديم بعـد بدء العصر الأموى بقليل (١٧) . ثم واصلت تقدمهافى العصر العباسي ، وان بعثها الى الحياة يدين للموسيقيين العرب ، وتلك حقيقة تخالف الرأىالشائع والخاطىء معا عن فضل الفرس او غيرهم في بعث الاغنية عند ازدهار الدولة العربية .

ويقول المستشرق الاسكتلندى **هنرى فارمر**فى كتابه (١٨) تاريخ الموسيقى العربية متحدثا عن القرنين الأولين بعد الاسلام : ــ

ولد جميع الموسيقيين ــ بل الموسيقيين الذين يزعمون انهم من أصل فارسي ــ في بلاد العــرب وتثقفــوا بهــا اللهــم الا **(نشيط الفارسي)** .ويستطرد هنرى فارمر قائلا : ــ

« وكــان جميع موسيقيى العصر الذهبىعربا بالجنس أو عربا بالمولد ، ومعظمهم من الحجاز موطن الفــن العربى ، واذا كانت مرحلة صــدرالدولة العربيــة قد شــهدت ازدهار الموسيقى العربيــة على ايــدى فنانين عرب (١٩) او فنانين نشأوا فى الحجاز وتثقفوا بالثقافة العربية فمما لانزاع فيه ان التأثير الفارسي من ناحية وتأثيرالبلاد المفتوحة من ناحية ثانية قد لعبت دورها فى خلق انواع جديدة من الاغاني والالحان ، او فىتطوير القديم منها تطويرا تلقائيا صادرا من تغير الثقافة ، وتغير أسلوب الحياة » .

ان قانون الحضارات (٢٠) والثقافات وسننها**المطردة ان تتجاوز دائرتها الى دوائر أخرى** ، وان تتلاقح وتتوالد ، وتتفاعل مؤثرة ومتأثرة ، غير انالامم الحية الواعية تنقل ما يمكنها تسييره مــع مقرراتها وتاريخها ، وتطويعه لظروفها وطبائعها ،وكذلك كان المسلمون فى اقتباساتهم الحضــارية والثقافية يفعلون .

ويقول الاستاذ **احمد الشرباصي** فى صفحة(٨٦) من كتابه (شكيب ارسلان داعية العروبة والاسلام) : ــ

وشكيب يصر على ان الثقافــة العربيــةثقافة أصيلة ، وان الذين يعتبرون العرب نقلــة مقلدين لليونان والفرس والهنــد هم الشعوبيونأعداء الامة العربية ، وان هناك مــن يؤمن بأن مدنية العرب أصيلة وذات طابع عربى خاص بها ،وانما أخذ العرب عن غيرهم ماكملوا به ثقافتهم ، كشأن سائر الامم فى أخذ بعضها عن البعض .

وقد تباعد العرب كثيرا عن الحان (Melos) البادية واهازيجهــا وحدائهــا ، وتنوعوا (٢١) فى ضروب جديدة مختلفة اقتضتها حضارة العرب ،ولكنها لم تخرج عن الصيغة العربيــة ، والادب العربى ، كما ان الشعر العربى لم يتجاوز عربيته،وان كانت الحضارة قد بدلت من معانيه ، وغيرت فى ابتكاراته ، ولاينكر التأثر ، كما لايغفل التأثيروهذا لم تسلم منه امة ولا مملكة .

والعرب خلدت آثارهم في الموسيقى مكانــةسامية بين الاقوام ادوا خدمة كبيرة فى ترتيــل القرآن الكريم ، وصار من أكبر ما تميل اليــهالنفوس للتوافق بين الفاظــه المنســقة (النظم المعجز) وبين النغمة الموسيقية والاتصال الوثيقبهــا .

وكان القدامى يسمون الدرجة الصوتيـةبكلمة (نغمة) (٢٢) اما الآن فللنغمة معنى آخر وهو حينما تكون ثلاث درجات صوتية أو أربعأو خمس درجات صوتية فمن هذه الدرجات الصوتية التى تظهر بشكل متتال الواحدة بعدالاخرى اما صعودا أو هبوطا تتكون (النغمة) وهى تقسم الى قسمين كما يلى : ــ

١ ــ نغمة بسيطة .

٢ ــ نغمة مركبة .

النغمة البسيطة هي ماذكرت آنفا ، أىالنغمة التى تتكون من ثلاث أو أربع أو خمس درجات صوتية وتسمى فى المقامات العراقية قطعةأو وصلة واصفرها تسمى (نيم خانة) وفي الموسيقى العربية تسمى جنس أو عقد .

اما النغمة المركبة فهي التى تتكون مندرجات صوتية اما خمس أو ست أو سبع درجات ، أى ديوان كامل ، ومن النغمة المركبةيتكون المقام(Muqam) اى ان النغم يجب ان يكون مركبا من ديوان كامل ونصف الديوان ،ولهذا تسمى بنغم أو مقام ، والديوان يتكون من أربع وعشرين درجة موسيقية غير متساوية .

والمقام (٢٣) لغة كلمة تعني الاقامة ، والمقاموضع القدمين او موضع الشاعر أو المغني عند الانشاد أو الغناء ، وتطلق المقامات (Muqams) فى الادب على الرسائل الادبية كمقامات الحريرى والهمدانى والزمخشرى ، وذلك تسمية للكلامبالوضع الذى تقال فيه ، ومن هذا التعريف الأخير طبقة المقامات على مايلقيه او يتغنى به من الالحان.

وكلمة (المقام) فى الموسيقى العربية تطلقاصطلاحا على مجموعة من الاصوات الموسيقية مرتبة ترتيبا خاصا تجعلها ذات طابع ولون لحنىمعين . والمقام معناه النغم الذى يخضع لأسس فنية وقواعد ثابتة والتى تسير وفق نظام خاص .

وهذا النظام متبع فى مصر وسوريا والاردنولبنان والكويت والعراق حيث يطلق على لفظة (النغم) كلمة (مقام) التى تستعمل فى اغلبالاقطار العربية وتركيا واذربيجان وايران ، وفى تونس يسمون المقام (طبع) وفي الجزائر (صناعة)وفى الهند (راجة) (Raga) وجمعها (Ragas) وجميع هذه التسميات المختلفة ترمى الى تأكيدمايحتفظ به (المقام) من طابع خاص ولون لحني معين ، وذلك من تتابع الدرجات الموسيقية التىيتكون السلم الموسيقي منها .

ويبقى المقام محتفظاباسمه مادامت المجموعةمحتفظة بطابعه الخاصولونه اللحنى المميز رغم ما يطرأ من تغيرات نغمية عارضة على بعض الدرجاتالموسيقية فى المقام ، ويدرك الموسيقى العربى والشرقى(٢٤) ذلك بكل وضوح ودقة بمجردسماعه المقام ، سواء كان مؤلفا موسيقيا او لحنا غنائيا كمقام أو اغنية عربية أو لحن شرقي ، اذتتحسس الاذن ذلك وتشعر به بكل دقة ووضوح، وهذه خاصية يمتاز بها الموسيقي او المغني العربيوالشرقي على حد سواء .

ويلتبس الامر على غير المتخصصين ممن يكتبون عن الموسيقى والغناء ، ويؤدى هذا الالتباس الى اخطاء مثل تصور ان كلمة (المقام) تطلق على الغناء فحسب ، وان الموسيقى لها تسمية اخرى اى الدرجات السلمية ، وفي الحقيقة ان اداء المقام سواء كان غناء أو موسيقى هو واحد .

ان الموسيقى (٢٥) هى الغناء ، والموسيقار هو المغني ، والموسيقات آلة الغناء ، والغناء الحان مؤتلفات ، واللحن نغمات متوازنة ، والنغمات اصوات مطربة موزونة ، فالموسيقى والغناء يطلق عليها مقام ، واداء المقام على الآلة أو الحنجرة اى بالآلة الموسيقية أو الصوت البشرى وكلاهما يؤدى المقام (٢٦) . ولا أحد يستطيع ان يفرق بين الموسيقى والغناء من ناحية التسمية ، فيستطيع الفنان ان يؤدى المقام كموسيقى مثلما يؤديه كغناء ، فلا فرق بين الأدائين من ناحية التسمية ، فالمقام هو المقام سواء كان موسيقى أو غناء . واذا أردت (٢٧) ان تقرأ بمقام فانتقل الى شعبته (٢٨) ثم اختم بما ابتدأت به فانه ألذ وأحلى (من الانتقال من مقام الى مقام) .

المقامات العراقية هى لون من ألوان الغناء الشعبى العربي في العراق ، التي صيغت ألحانها في العراق ، فغناها المطربون البغداديون ، والمقامات العراقية هى عبارة عن مجموعة من الالحان الشعبية المنسجمة والتى تعددت انغامها وتنوعت ألوانها مما اصبح لها الأثر الكبير فى الغناء العراقي ، والذى له الصدارة على جميع انواع الغناء فى البلاد .

وقد استطاعت المقامات العراقية ان تبلور الشخصية البغدادية من خلال رؤى نغمية عربية اصيلة يتجسد فيها الحس البغدادى الاصيل . والبغدادى يرتوى من هذا الزخم النغمي الذى يعبر بكل صدق عن احساسه وشعوره اللذين يشكلان ظاهرة يتميز بها البغدادى باصالته العريقة ، وان الفن بصورة عامة يعطينا الاحساس بالحياة وبمفهوم الانسان وعلاقته بالفن من خلال العمل الذى يعبر به الفنان ، ويجسم لنا في تلك الاعمال احساسنا وشعورنا معا بمفهومه النغمي ، وان الاستجابة الى المقامات العراقية عبر الانغام العربية المتنوعة والمنسجمة التى تتخلل المقامات العراقية ، والتى تميز اهتماماتنا الحسية فى العمل الاصيل والذى يبرز الرغبة فينا في رؤى جديدة ، فالفن النابع من احساسنا وشعورنا هو الذى يمنحنا معطيات جديدة فى العمل الفني عن طريق الاداء المتقن للمقامات العراقية .

وقد اصبحت أصولها وقواعدها ثابتة بما يسمى (المقامات العراقية) ولكل مقام تكوين وجذب خاص به ، وهذه المقامات العراقية كانت ولا تزال تغنى في العراق ، وكل مطرب من مطربي المقامات العراقية اذا غنى مقاما ما فانه لا يختلف فى غنائه عن مطرب آخر من حيث جوهر المقام من ناحية المضمون والشكل فنيا بما فيه من الأسس الفنية . اذ أن تحرير المقام ومياناته وتسليمه لاتتغير عند جميع المغنين ، الا انه قد يحمل بعض الاختلاف الطفيف من حيث الالوان التى تدخل على المقامات العراقية .

الاسس الفنية للمقامات العراقية

يمتاز الغناء العراقي الاصيل المعروف بـ (المقامات العراقية) بأسس فنية خاصة درج

عليها مغنو المقام العراقي جيلا بعد جيل ، والمقام العراقي عرف لـدى المغنين البغداديين بأسلوبه الغنائى الخاص ، والذى يسـير عليـه المغنى فى الغناء . ومن هذه الاسس الفنية التى ينفرد بها المقام العراقي البـدء بالغنـاء ، والذى يسمى بـ(التحرير) أو (الابتداء) . وهناك بعض المقامات وتسمى مقامات (البدوة) او (البدوات) وهى :ـ

١) البيات ٢) الراسـت ٣) السـيكاه ٤) الحجاز ٥) الصبا ٦) النوى ٧) المنصـورى ٨) الخنبـات ٩) البنجكـاه ١٠) الحسـينى ١١) العجم ١٢) الاوج ١٣) الاوشار ١٤) الدشت ١٥) العريبون عجم ١٦) الابراهيمي .

وكلها مقامات تغنى مـع الشـعر العربي الفصيح ـ باستثناء ـ المقام الاخير (الابراهيمي) فهو من المقامات التى تغنى مع الشـعر الشعبى (الزهيرى) . ومقامات البدوة يكون تحرير قسم منها مـن الطبقات المرتفعة (الجواب) والقسم الآخر من الطبقات المنخفضة (قرار) .

١) التحرير :

التحرير (٢٩) عبارة عن البدء بالغناء مـن المقام وفق أصول متعارف عليها ، والذى يبدأ به المغني عادة بكلمات مميزة وينفرد كل مقام بكلمات والفاظ معينة تكون هي المميزة للمقام الى جانب نغم المقام . وهذا ما يميز المقامات العراقيـة فى الاداء عن بقية الالوان الغنائية العربية المتعارف عليها فى البلاد العربية وبضمنها العراق .

والتحرير هو البداية التى يجب أن يتعلمها مغني المقام العراقي ، والتحرير في غناء المقامات العراقية يعنى البدء بالغناء بأسلوب معين يختلف عن أى لون آخر من الغناء العربى ، وهذا ما يعطي الغناء العراقي ابعادا فنية خاصة لانجد مثيلا لها فى غناء البلاد العربية الاخرى .

٢) الأوصال :

تلعب الاوصـال (٣٠) دورا بارزا وكبيرا فى تلوين المقامات العراقية ، والاوصال هي عبارة عن مجموعة من الالحان المتنوعة فى المقامات العراقيـة .

والاوصال تتكون من مجموعة من الاجناس المختلفة والقريبة من المقام الذى يغنيه المطرب ، ويغني مطرب المقامات العراقية هذه الاوصال وهي ، كما قلنا ، اجناس معينة ومعروفة متفق عليها فى غنائها فى كل مقام من المقامات العراقية . والمقامات العراقية تتكون من المقام الاساسي ، بالاضافة الى عدة قطع وأوصال ، وهي تكوّن معا وحدة متكاملة لاتتجزأ . وهذه القطع والاوصـال تلوّن المقـام بنغمات ضافية الى جانب النغم الرئيسي للمقام ، والبناء الفني للمقامات العراقية الذى يكون الشكل الفني للمقامات العراقية التى تعتمد اساسا على المفهوم الجمالي للنغم والتناسق النغمي بين النغم الاساس وبين نغم الاوصال التى تدخل فى صلب المقام من ناحية ، وبين نغـم المقام مـن ناحيـة اخرى ، وبذلك يتكون الشكل الفنى للمقام العراقي .

وهذه الاوصال التى تتألف من عدة أجناس تنسجم مع المقام العراقي ، وهى بذلك تلون المقام بما يدخله مـن الزخم النغمي الذى يمد المقـام الاصلى بابعاد نغمية اخرى .

وهذه الابعاد النغمية تلعب دوراً طيباً في اغناء المقام بنغمات أخرى قريبة من المقام وتنسجم معه ، فتعطي المقام قوة وابداعا كبيرا ، ويعرف الاستاذ **حمودى ابراهيم الوردى** الاوصال (٣١) حيث يقول :

« ان الالوان التي تدخل المقامات العراقية تسمى باسماء مختلفة ، فمنهم من يسمى اللون بالقطعة ، ومنهم من يسميه بالوصلة ، ومنهم من يسميه بالكفته . وان كل لون من هذه الالوان او القطع سمي باسم خاص به ، وهي في الحقيقة عبارة عن اجناس موسيقية متعارف عليها في الموسيقى العربية ، وقد دخلت في المقامات العراقية لغرض اضفاء طابع التلوين على نغم المقام » .

٣ ـ القرار :

هناك جوانب فنية أخرى تدخل في المقامات العراقية وهي الأوصال والقرارات والتي عادة تدخل بعد التحرير مباشرة الى ماقبل التسليم حيث يختتم به المقام . ومن هذه الأسس الفنية التى تدخل في المقامات العراقية والتى تلعب دورا بارزا في الابداع في أداء المقامات العراقية وهي ما تعرف بالقرارات (٣٢) .

فالقرارات هي الطبقات (٣٣) الصوتية المنخفضة التي يستقر عليها المغني في اداء المقامات العراقية ، والاراضي الواطئة هي درجات صوتية معينة يتوقف فيها المغني بعد صعوده الى طبقات صوتية عالية ، ثم يهبط الى الطبقات المنخفضة التي تسمى (القرار) والاستقرار فيها .

وهذه القرارات لها أصولها الفنية في الاداء الغنائي للمقامات العراقية التي يجب ان يتعلمها كل من المطرب والموسيقي (العازف) الذى يصاحب المغني في أداء المقامات العراقية .

٤ ـ الميانة :

تعتبر الميانة (٣٤) من الاسس الفنية البارزة في غناء المقامات العراقية ايضا ، فالمغني بعد أن يبدأ في غناء التحرير وما يتبعه من الاوصال الغنائية التي تدخل في المقام الذى يؤديه ينتقل الى غناء الطبقات المرتفعة (الجوابات) التي هي عبارة عن الميانة .

والميانة يغنيها المغني بعد ان ينتهي من اداء التحرير والوصل الداخلة في المقام عند الاسترسال في الغناء ، وذلك في آخر وصلة من الوصلات التي يختارها المغني ، والتي تأتي في المقام حيث يرتفع صوت المغني بالنسبة الى المقام الذى يغنيه بصورة تدريجية ، ثم يعود الى درجته الطبيعية الى نفس المقام ويستمر المغني في غنائه ، وفي بعض المقامات يؤدى المغني أكثر من ميانة واحدة .

وبطبيعة الحال ان الميانة الاولى تختلف عن الاخرى التي يغنيها . وان أداء الميانات يتطلب الاحساس العميق للمقام . والميانة تختلف في مقام عن الآخر ، وكما توجد ميانات عالية جدا وتسمى (جواب الجواب) وذلك بما فيها من الفروق الاساسية في الأداء ، واداء الميانة لها أسسها الفنية والتي تتطلب القدرة الفنية والصوتية معا لدى مغني المقامات العراقية .

٥ ـ التسليم :

والتسليم أو (التسلوم) فى المقامات العراقية ، ويعنى بذلك اختتام المقام أى القاصل الذى يسلم به المغني أداء المقام الذى يغنيه . والتسليم أو (التسلوم) فى المقامات العراقية لاتسير على وتيرة واحدة في جميع المقامات العراقية وانما لكل مقام (تسلومه) الخاص ، والمغني البارع يجب ان يتقن أصول التسليم لكل المقامات العراقية الاساسية والفرعية . وان يطلع على أسلوب الاداء فى التسليم للمقامات العراقية المختلفة لانها الختام للمقامات العراقية ، فبهذا نكون قد شرحنا الاسس الفنية التي يعتمد عليها الغناء العراقي المتمثل فى المقامات العراقية وهي :

١) التحرير ٢) الاوصال ٣) القرارات ٤) الميانات ٥) التسليم .

وهذه الاقسام الخمسة هي من اهم وابرز الاسس الفنية التي يرتكز عليها غناء المقامات العراقية والتي يجب ان يضبط قراءتها المغني لكي يكون مستعدا لأداء المقامات العراقية بالشكل الفني المطلوب .

المقامات العراقية الرئيسية :

المقامات العراقية الرئيسية سبعة وهي : ـ

١) الراست ٢) البيات ٣) السيكاه ٤) الحجاز ديوان ٥) الصبا ٦) العجم عشيران ٧) الحسيني .

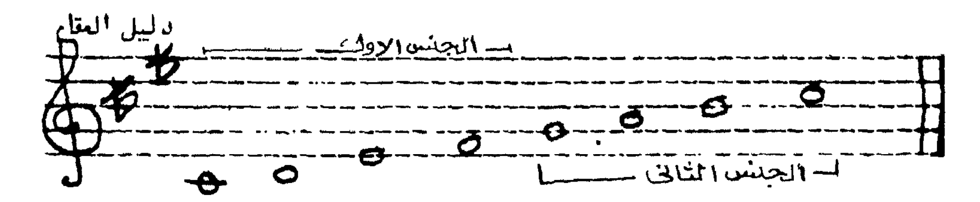
مقام الراست : ـ

يعتبر سلم مقام الراست ، السلم الموسيقي الاساسي فى الموسيقى العربية ، والذى يعتبر ايضا قاعدة المقامات العربية ، وسلمه مكون من الدرجات الصوتية الاساسية المتتابعة تتابعا طبيعيا دون اية زيادة أو نقصان على احدى تلك الدرجات الصوتية ومسافات ابعادها (٣٥) وسهولة تركيب هذا المقام الطبيعي يعود الى أصواته الطبيعية هذه ، غير انه لايتفق فى تكوينه الفني مع التكوين الفني لبقية السلالم الموسيقية أى المقامات العربية الاخرى فى قاعدة أبعاد مسافاته الصوتية . ويتألف مقام الراست من الدرجات الصوتية الثمانية التالية :

١) دو ـ راست
٢) ري ـ دوكاه
٣) مي (كاربيمول) ـ سيكاه
٤) فا ـ جهاركاه
٥) صول ـ نوى
٦) لا ـ حسيني .
٧) سي (كاربيمول) ـ اوج .
٨) دو ـ كردان .

وفيما يلي سلم مقام الراست مدونا بالنوته الموسيقية : ـ

سلم مقام الراست



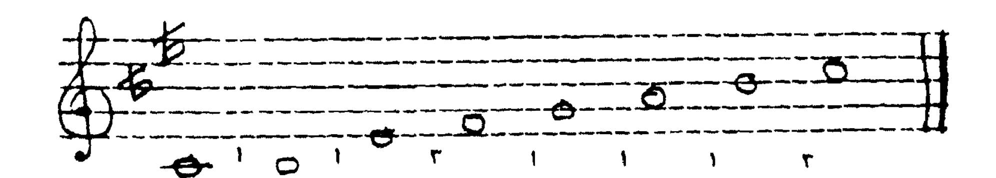
نموذج رقم (١)

وسلم مقام الراست يتالف من جنسين منفصلين وهما جنس الراست على درجة الراست وجنس الراست على درجة النوى . ويفصل بينهما البعد (فا ـ صول) اى (جهاركاه ـ نوى) . أما ابعاد سلم مقام الراست فهي كما يلي وتقرا الارقام من اليسار الى اليمين :

٣/٤ ١ ١١ ٣/٤ ١١

او ٣ ٤ ٤ ٣ ٤ ٤

وهي كما فى السلم الموسيقي التالي : ـ

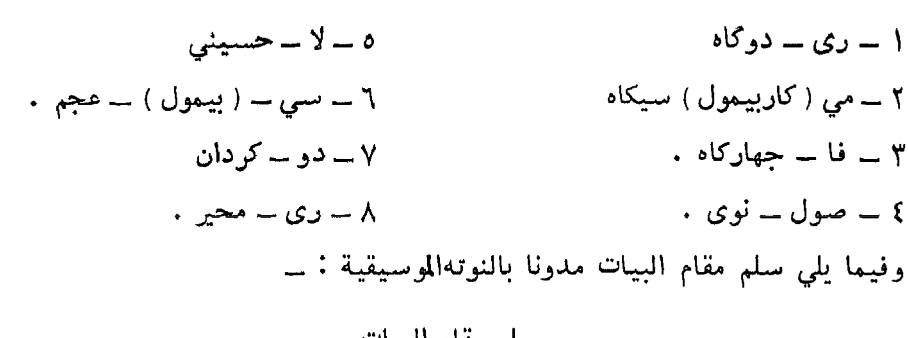


نموذج رقم (٢)

وتقوم شخصية مقام الراست على اظهار جنس الراست على درجتي النوى والسيكاه ، وان غنائه فى المقامات العراقية يأخذ شكلا وطابعا فنيا خاصا ، حيث تغنى في مقام الراست عدة أوصال ، وهى جنس الراست على الراست ، وجنس الراست على النوى ، وجنس الراست على الكردان ، وجنس الصبا على النوى ، وجنس البيات على الدوكاه ، وجنس الحجاز على النوى ، وجنس الحجاز على جواب النوى ، وجنس السيكاه على جواب السيكاه ، وجنس النكريز على الراست ، ومن هذا يتضح لنا عمق الزخم النغمي الذى يتميز به مقام الراست فى الغناء العراقي .

مقام البيات : ـ

يتالف مقام البيات من الدرجات الصوتية الثمانية التالية : ـ



١ ــ رى ــ دوكاه
٢ ــ مي (كاربيمول) سيكاه
٣ ــ فا ــ جهاركاه .
٤ ــ صول ــ نوى .
٥ ــ لا ــ حسيني
٦ ــ سي ــ (بيمول) ــ عجم .
٧ ــ دو ــ كردان
٨ ــ رى ــ محير .

وفيما يلي سلم مقام البيات مدونا بالنوتهالموسيقية : ــ

سلم مقام البيات



نموذج رقم (٣)

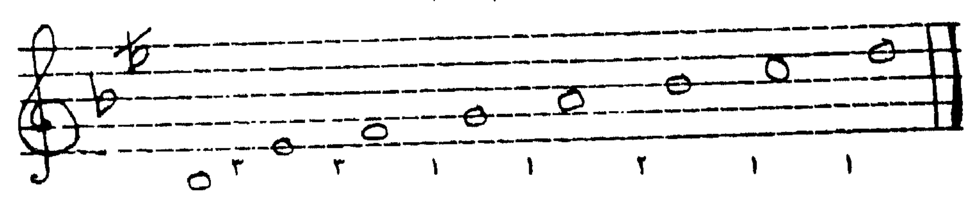
ويتألف مقام البيات من جنسين متصلين ،وهما جنس بيات على الدوكاه ، وجنس نهاوند على النوى او البوسليك ، ويضاف الى الجنسينالبعد (دو ــ رى) اى (كردان ــ محير) الى آخر الجنس الثانى ليكون متمما للسلم . اما ابعــادسلم مقام البيات فهي كما يلي وتقرأ الارقام من اليسار الى اليمين : ــ

٤/٣ ٤/٣ ٤/٤ ٤/٤ ٤/٢ ٤/٤ ٤/٤

أو ١ ١ ٢ ١ ١ ٣ ٣

وهي كما فى السلم الموسيقي التالي : ــ

ابعاد سلم مقام البيات



نموذج رقم (٤)

وتقوم شخصية مقام البيات على اظــهارجنس النهاونــد على النــوى او البوسليــك ، والجهاركاه على الجاركاه . اما فى الغناء العراقيفتغنى عدة أجناس يتناولها المغني فى غنائه وهي

جنس البيات على الدوكاه ، وجنس البيات على المحير ، وجنس البيات على الحسيني ، وجنس الراست على الكردان ، وجنس الحسيني وجنس الصبا وجنس العجم وجنس الجهاركاه وغيرها من الاجناس ، لتزيد من قوة المقام بما تمده من الانغام التي تلونه بألوان جميلة .

مقام السيكاه : ـ

يتألف مقام السيكاه من الدرجات الصوتية الثمانية التالية : ـ

١ ـ مي (كاربيمول) سيكاه

٢ ـ فا ـ جهاركاه .

٣ ـ صول ـ نوى

٤ ـ لا ـ حسيني

٥ ـ سي (كاربيمول) اوج .

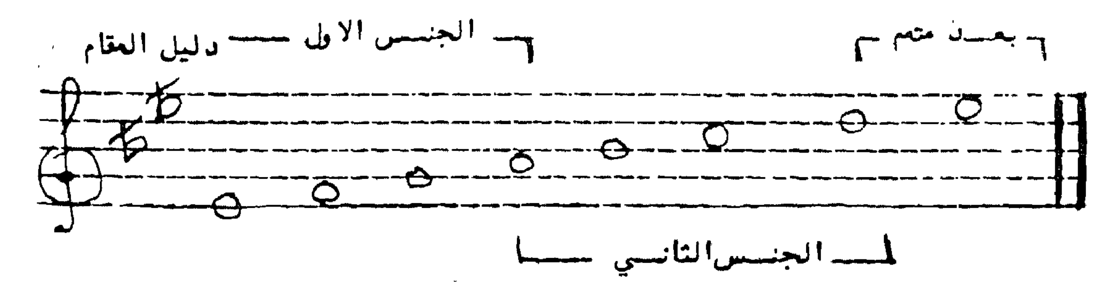
٦ ـ دو ـ كردان

٧ ـ رى ـ محير .

٨ ـ مي (كاربيمول) ـ جواب السيكاه .

وفيما يلي سلم مقام السيكاه مدونا بالنوته الموسيقية : ـ

سلم مقام السيكاه



نموذج رقم (٥)

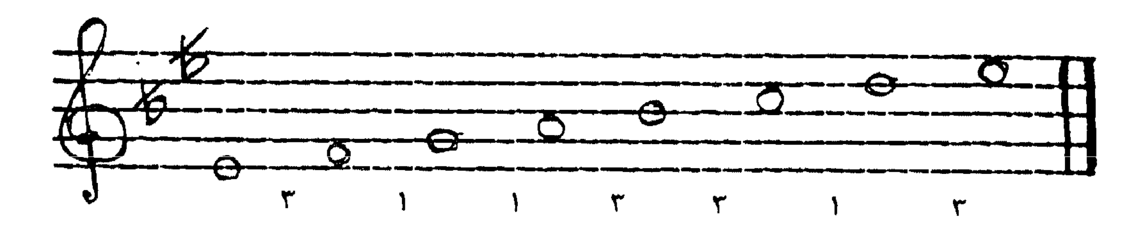
ويتألف مقام السيكاه من جنسين متصلين يضاف اليهما البعد (رى ـ مي « كاربيمول ») اى (محير ـ جواب السيكاه) فى آخر الجنس الثانى ليكون متمما لسلم مقام السيكاه . اما ابعاد سلم مقام السيكاه فهي كما يلي وتقرأ الارقام من اليسار الى اليمين : ـ

٤/٣ ٤/٤ ٤/٣ ٤/٣ ٤/٤ ٤/٤ ٤/٣ او

٣ ٤ ٣ ٣ ١ ١ ٣

وهي كما فى السلم الموسيقي التالي : ـ

أبعاد سلم مقام السيكاه



٤/٣ ١ ١ ٤/٣ ٤/٣ ٤/٣

نموذج رقم (٦)

وتقوم شخصية مقام السيكاه على اظهارجنس الراست والبوسليك على النووى . وفى المقامات العراقية تبرز فيه اجناس متعددة منهاجنس الحجاز على النوى وجنس السيكاه وجنس الصبا على النوى وجنس البستة نكار وجنسالحجاز على النوى وجنس الاوج وجنس البيات ليكون مجموعة من الالحان المنسجمة في مقـامالسيكاه .

مقام الحجاز ديوان :

ويتألف مقام الحجاز ديوان من الدرجاتالصوتية الثمانية التالية :

١ ــ رى ــ دوكاه

٢ ــ مي (بيمول) ــ كرد

٣ ــ فا (دييز) حجاز

٤ ــ صول ــ نوى

٥ ــ لا ــ حسيني

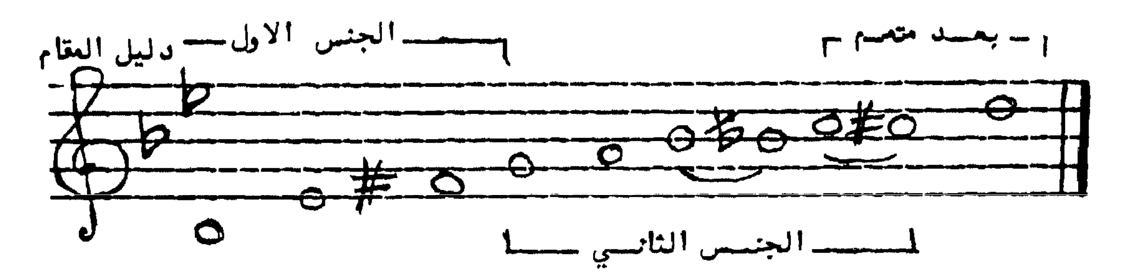
٦ ــ سي (بيمــول ــ او ــ كاربيمول) ــعجم ــ او ــ اوج .

٧ ــ دو (دييز) ــ كردان ــ او شهناز .

٨ ــ رى ــ محير .

وفيما يلي سلم مقام الحجاز ديوان مدونابالنوتة الموسيقية : ــ

سلم مقام الحجاز ديوان



نموذج رقم (٧)

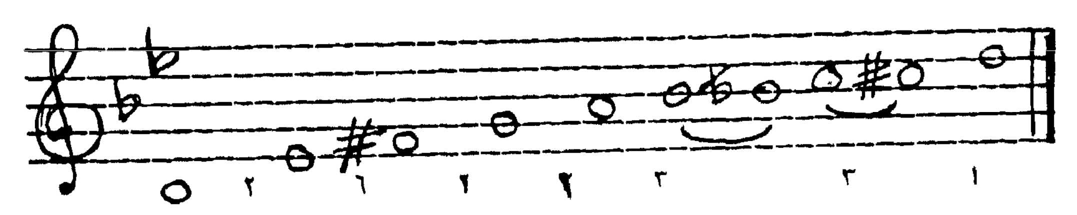
ويتألف مقام الحجاز ديوان من جنسين متصلين يضاف الى آخر الجنس الثاني البعد (دو ـ دييز ـ ري) اى (حجاز ـ محير) ليكون متمما لسلم الموسيقي لمقام الحجاز ديوان . اما ابعاد سلم مقام الحجاز ديوان فهي كما يلي وتقرا الارقام من اليسار الى اليمين :

٤/٤ ٤/٣ ٤/٣ ٤/٤ ٤/٢ ٤/٦ ٤/٢

او ١ ٣ ٣ ١ ٢ ٦ ٢

وهى كما فى السلم الموسيقي التالي :

ابعاد سلم مقام الحجاز ديوان



٤/٤ ٤/٣ ٤/٣ ٤/٤ ٤/٢ ٤/٦ ٤/٢

نموذج رقم (٨)

وتقوم شخصية مقام الحجاز ديوان على اظهار جنس الراست على درجتي النوى والحجاز . ومقام الحجاز ديوان في الموسيقى العراقية ، هو نفس مقام الحجاز فى الموسيقى العربية والشرقية ، الا انه يختلف فى الموسيقى العراقية ـ المقامات العراقية ـ من حيث استعمال الاجناس بكثرة ، فهو يأخذ جنس الحجاز على عدة اماكن ، أى مرة على درجة الدوكاه ، واخرى على درجة النوى وهكذا ، ولهذه الاجناس تسميتها الخاصة وهى (الحجاز ديوان) و (الحجاز مدنى) و (الحجاز غريب) و (الحجاز شيطاني) و (الحجاز اجغ) .

مقام الصبا : ـ

ويتألف مقام الصبا من الدرجات الصوتيةالثمانية التالية : ـ

١ ـ ري ـ دوكاه

٢ ـ مي (كاربيمول) سيكاه .

٣ ـ فا ـ جهاركاه

٤ ـ صول ـ (بيموْل) ـ صبا

٥ ـ لا ـ حسيني .

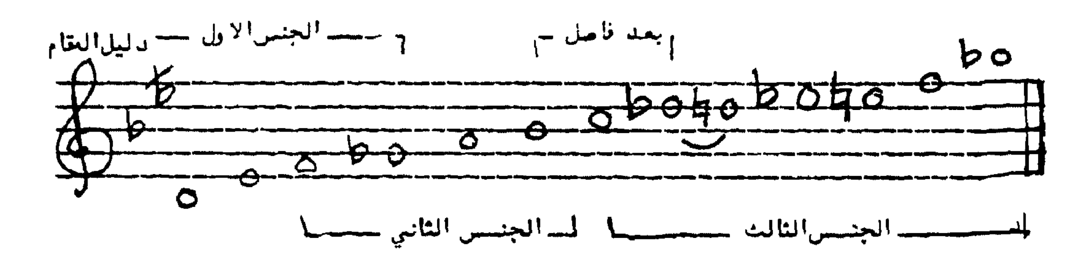
٦ ـ سي (بيمول) عجم

٧ ـ دو ـ كردان .

٨ ـ ري (بيمول ـ او ـ طبيعي) شهناز ـ او ـ محير) .

وفيما يلي سلم مقام الصـبا مدونا بالنوتةالموسيقية : ـ

سلم مقام الصبا



نموذج رقم (٩)

ويتألف مقام الصبا من جنسـين متصلين يضاف اليهما جنس ثالث متمم وهو جنس صبا على الدوكـاه ، وجنس حجـاز على الجهاركاه وجنس حجاز على الكردان الذى هو متمم لسلم مقام الصبا . اما ابعاد سلم مقام الصبا فهى كمايلي ، وتقرأ الارقام من اليسـار الى اليمين : ـ

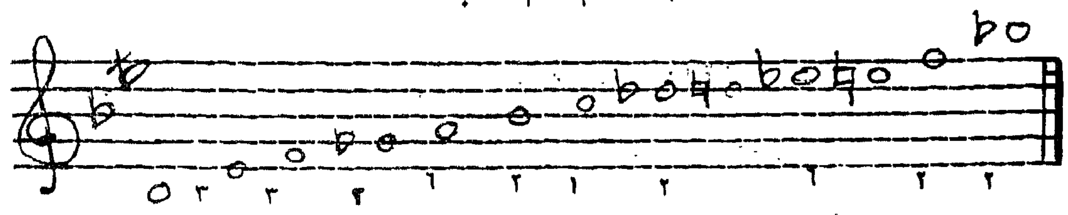
ابعاد سلم مقام الصبا

٤/٢ ٤/٢ ٤/٦ ٤/٢ ٤/٤ ٤/٢ ٤/٦ ٤/٢ ٤/٣ ٤/٣

او ٢ ٢ ٦ ٢ ١ ٢ ٦ ٢ ٣ ٣

وهي كما فى السلم الموسيقي التالي : ـ

ابعاد سلم مقام الصبا



نموذج رقم (١٠)

وتقوم شخصية مقام الصبا على اظهارجنس الحجاز علي درجتى الجهاركاه والكردان .

اما مقام الصبا العراقي فيتناول عدةاجناس ، وهي الصبا والبيات والحجاز والراست والجهاركاه والعراق (وتسلومة) فى الموسيقىالعراقية يسمى ب (الجنازى) وهى حالة من حالات غناء المقامات العراقية .

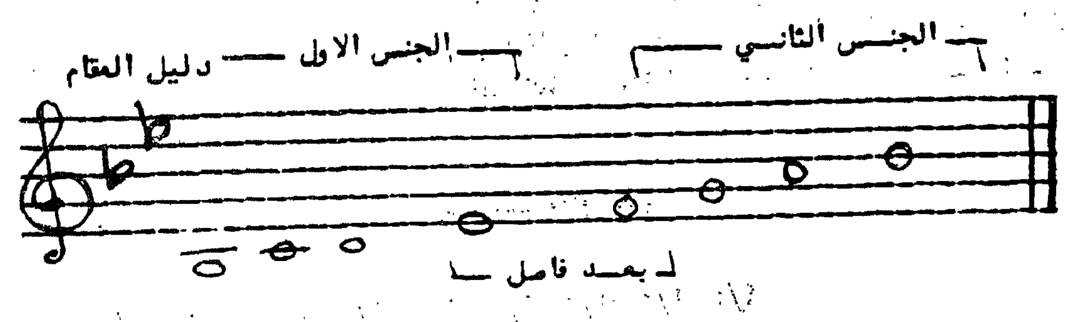
مقام العجم عشيران : ــ

ويتألف مقام العجم عشيران من الدرجاتالصوتية الثمانية التالية : ــ

١ ــ سي (بيمول) عجم عشيران
٢ ــ دو ــ راست .
٣ ــ رى ــ دوكاه .
٤ ــ مي (بيمول) ــ كرد
٥ ــ فا ــ جهاركاه
٦ ــ صول ــ نوى .
٧ ــ لا ــ حسيني .
٨ ــ سي (بيمول) ــ عجم .

فيما يلي سلم مقام العجم عشيران مدونـابالنوتة الموسيقية : ــ

سلم العجم عشيران



نموذج رقم (١١)

ويتألف سلم مقام العجم عشيران من جنسين منفصلين ، يفصل بينهما البعد (مي ــ بيمول ــ فا) اى (كرد ــ جهاركاه) وهما جنسالعجم على درجة العجم ، وجنس العجم على

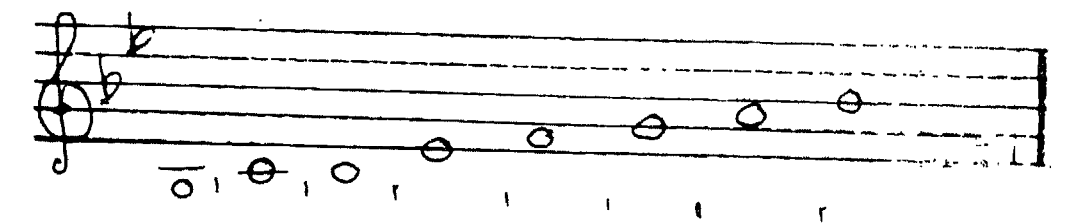
درجة العجم عشيران . اما ابعاد سلم مقام العجمعشيران فهي كما يلي وتقرأ الارقام من اليسار الى اليمين : ــ

٤/٢ ٤/٤ ٤/٤ ٤/٤ ٤/٢ ٤/٤ ٤/٤

او ٢ ١ ١ ١ ٢ ١ ١

وهي كما في السلم الموسيقي التالي : ــ

ابعاد سلم مقام العجم عشيران



٤/٢ ٤/٤ ٤/٤ ٤/٤ ٤/٢ ٤/٤ ٤/٤

نموذج رقم (١٢)

وتقوم شخصية مقام العجم عشيران علىاظهار جنسالعجم على درجتي الجهاركاه والعجم، وفى الغناء العــراقي يتناول عددا من الاجنــاس(القطع والاوصال) وهي البيات على الدوكاه ، والبيات على المحير ، والراست على الراست ،والراست على الكردان ، وجنس الصبا وجنس المسجين ، وذلك لتلوين المقام بالانغام الاخــرىالداخلة فيه .

مقام الحسيني : ــ

ويتألف من الدرجات الصــــوتية الثمانيةالتالية : ــ

١ ــ لا ــ عشيران

٢ ــ سي (كاربيمول) ــ عراق

٣ ــ دو ــ راست

٤ ــ ري ــ دوكاه

٥ ــ مي (كاربيمول ــ او ــ بيمول) ــ سيكا او ــ كرد .

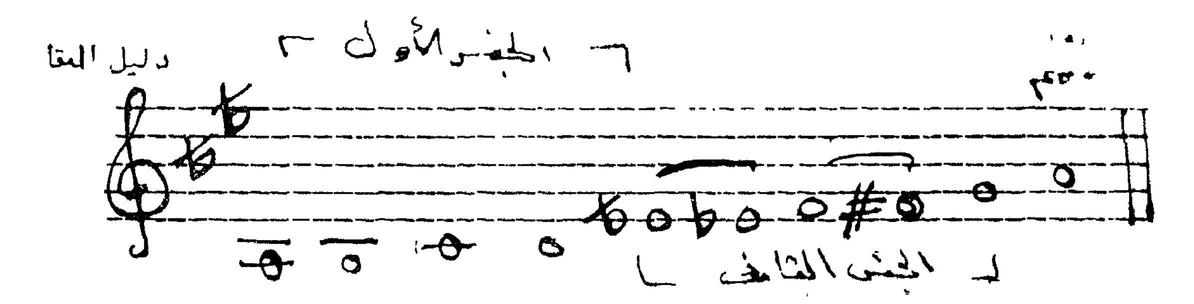
٦ ــ فا (طبيعية ــ او ــ دييز) جهاركاه ــ ا ــ حجاز .

٧ ــ صول ــ نوى

٨ ــ لا ــ حسيني

وفيما يلي سلم مقام الحسيني مدونا بالنوته الموسيقية : ــ

سلم مقام الحسيني



نموذج رقم (١٣)

ويتألف سلم مقام الحسيني من جنسين وهما الجنس الاول (البياتى على الدوكاه) والجنس الثاني (جنس البيات على الدوكاه ــ او ــ جنس النواثر على الراست) يضاف اليهما في آخر الجنس الثانى البعد (صول ــ لا) اى (نوى ــ حسيني) ليكون متمما لسلم مقام الحسيني . اما ابعاد سلم مقام الحسيني فهي كما يلي وتقرأ الارقام من اليسار الى اليمين :

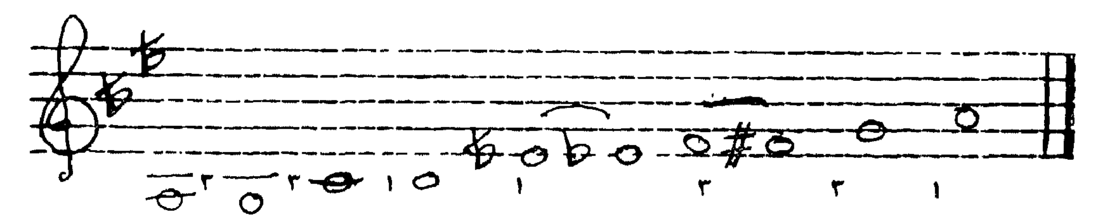
٤/٣ ٤/٣ ٤/٤ ٤/٣ ٤/٣ ٤/٤ ٤/٤

او

٣ ٣ ١ ٣ ٣ ١ ١

وهي كما فى السلم الموسيقي التالي : ـ

ابعاد سلم مقام الحسيني



نموذج رقم (١٤)

٤/٣ ٤/٣ ٤/٤ ٤/٤ ٤/٣ ٤/٣ ٤/٤

وتقوم شخصية مقام الحسيني على اظهار جنس النكريز على درجة الراست ، والبروز على درجة الحسيني لانها مركز النغمة الرئيسية . وفى المقامات العراقية تغني عدة اجناس (قطع وأوصال) فى مقام الحسيني ، منها جنس الصبا وجنس الارواح وجنس البوسليك وجنس البيات وجنس الراست ، لاعطاء المقام المزيد من التنوع النغمي .

المقامات الفرعية :

تمتاز المقامات العراقية بعدد كبير من المقامات الفرعية وهي كما يلي : ــ

١ ــ الابراهيمي
٢ ــ البهيرزاوى
٣ ــ الجبورى
٤ ــ المحمودى
٥ ــ النــارى
٦ ــ المكابل
٧ ــ المخالف
٨ ــ المخالف كركوك
٩ ــ اللامي
١٠ ــ المنصورى
١١ ــ الحديدى
١٢ ــ الجمال
١٣ ــ الحليلاوى
١٤ ــ الباجلان
١٥ ــ العريبون عرب
١٦ ــ العريبون عجم
١٧ ــ الهمايون
١٨ ــ المدمي
١٩ ــ دشت العرب
٢٠ ــ دشت
٢١ ــ الاورفــه
٢٢ ــ الشرقي دوكاه
٢٣ ــ الشرقي راست
٢٤ ــ الشرقي اصفهان
٢٥ ــ البنجكاه
٢٦ ــ القطــر
٢٧ ــ الراشدى
٢٨ ــ الخلوتي
٢٩ ــ السعيدى
٣٠ ــ الطاهــر
٣١ ــ الاوشار
٣٢ ــ الاوج
٣٣ ــ النوى
٣٤ ــ الحجاز كاركرد
٣٥ ــ الحجاز كار
٣٦ ــ الحجاز غريب
٣٧ ــ الحجاز الآجغ
٣٨ ــ النهاوند
٣٩ ــ القوريات
٤٠ ــ التفليس
٤١ ــ الارواح
٤٢ ــ المسجين

٤٣ ــ المثنوى
٤٤ ــ الحكيمي
٤٥ ــ الحويزاوى
٤٦ ــ العشاق
٤٧ ــ البيات عجم
٤٨ ــ النوروز عجم
٤٩ ــ السيكاه البلبان
٥٠ ــ الكلكلي
٥١ ــ البشيرى
٥٢ ــ القــزاز
٥٣ ــ القريباش
٥٤ ــ الخنبات
٥ ــ السعيدى المبرقع
٥٦ ــ البختيار
٥٧ ــ الهفتكار

المقامات الشعرية :

والمقامات العراقية التي تغنى مع الشــعرالعربي الفصيح (القريض) (٣٦) وهي كما يلي :

١ ــ الراست
٢ ــ البيات
٣ ــ الحجاز ديوان
٤ ــ السيكاه
٥ ــ الصــبا
٦ ــ الحسيني
٧ ــ العجم عشيران
٨ ــ الاوج
٩ ــ البنجكاه
١٠ ــ الخنبات
١١ ــ النــوى
١٢ ــ المنصورى
١٣ ــ العريبون عجم
١٤ ــ البيات عجم
١٥ ــ القوريات
١٦ ــ البشيرى
١٧ ــ التفليس
١٨ ــ الجمّال
١٩ ــ النوروز عجم
٢٠ ــ الاورفــه
٢١ ــ الدشت
٢٢ ــ دشت العرب
٢٣ ــ الحويزاوى
٢٤ ــ الحجاز الآجغ
٢٥ ــ الحجاز شيطاني
٢٦ ــ الحجاز غريب

٢٧ ـ الهمايون
٢٨ ـ السعيدى
٢٩ ـ السعيدى المبرقع
٣٠ ـ المثنوى
٣١ ـ الخلوتي
٣٢ ـ الطاهر
٣٣ ـ الاورشار
٣٤ ـ الارواح
٣٥ ـ العشاق
٣٦ ـ المخالف كركوك
٣٧ ـ السيكاه البلبان
٣٨ ـ القريباش
٣٩ ـ البختيار
٤٠ ـ الهفتكار

المقامات الزجلية : ـ

اما المقامات العراقية التي تغنى مع الشعرالشعبي (الزهيرى) فهي كما يلي :

١ ـ الابراهيمي
٢ ـ البهيرزاوى
٣ ـ المحموى
٤ ـ النـارى
٥ ـ المكابل
٦ ـ الجبورى
٧ ـ الشرقي دوكاه
٨ ـ الشرقي راست
٩ ـ الشرقي اصفهان
١٠ ـ الراشدى
١١ ـ الكلكلي
١٢ ـ الحليلاوى
١٣ ـ الباجلان
١٤ ـ القطـر
١٥ ـ الحديدى
١٦ ـ الحكيمي
١٧ ـ اللامي
١٨ ـ المدمي
١٩ ـ العريبون عرب
٢٠ ـ المخالف
٢١ ـ المسجين
٢٢ ـ القـزاز
٢٣ ـ النهاوند
٢٤ ـ الحجاز كار
٢٥ ـ الحجاز كاركرد

المقامات العراقية والشعر الاعجمي : ـ

هناك عدد من المقامات العراقية التي تغنىبالشعر الاعجمي وهي تقسم الى الاقسام التالية :

أ ـ المقامات العراقية فى اللغة الكردية :

وهي المقامات العراقية التي يغنيها الاكرادفى شمال العراق ومن أشهرها مقام (الحيران) . ويقول الاستاذ حمودى الوردى عن الاغانيالكردية : ـ

ان الاغاني الكردية (٣٧) هي نوع من انواعالغناء العراقي ، منها ما هو حديث النظم والنغم . ومنها ما هو على شكل مقامات .

ب ـ المقامات العراقية في اللغة التركية : ـ

المقامات العراقية التي تغنى فى التركيةتقسم الى قسمين كما يلي : ـ

١ ـ القسم الاول : ـ

المقامات العراقية التي تغنى فى اللغة التركيةـ لغة استنبول ـ العثمانية ـ وهى : ـ

١ ـ التفليس ٢ ـ البشيرى ٣ ـ الباجلان .

٢ ـ القسم الثاني : ـ

المقامات العراقية التي تغنىّ في اللغة التركيةـ التركمانية ـ وهى لغة محافظة كركوك فى شمال العراق والتي يغنيها المغنون التركمان ، ويتحدثالاستاذ ابراهيم الداقوقى عن المقامات العراقية فى كركوك فيقول : ـ

تعتبر القوريات (٣٨) من الاغاني ذات الانغامالعالية ـ المرتفعة ـ لانها تؤدى بصورة فردية ، وتغنى القوريات بنوع خاص من المقامات التي لهاانغامها المنتظمة ويمكننا القول بأن هذه الالحان خاصة بالقوريات العراقية فقط .

ولا زالت كركوك تحتفظ بالمقامات الخاصةبها ، والتي لا تعرف مثيلها فى مكان آخر . ويمكننا اعتبار الفترة الكائنة بين أواخر القرن التاسعواوائل القرن العشرين (العصر الذهبي) للموسيقى التركمانية فى العراق ، فخلال هذهالفترة ظهر معظم أساتذة المقامات التركمانية ، مثل (موجيلا) و (مال الله) و (شلتاغ) و(محمد اسكندر) وغيرهم ممن كان لهم أعظم الأثر في تطوير الموسيقى التركمانية ، فقد وفق كل من(مال الله) و (موجيلا) الى ايجاد مقامات جديدة مستخرجة من المقامات العراقية او من مقاماتالقوريات التركمانية . فقد ولدت فى كركوك موسيقى تركمانية نتيجة لحاجة المغنين الى ذلكبحيث أصبح لها أصولها ومقاماتها التي تميزها عن موسيقى اذربيجان وتركيا .

ويوجد ما يقارب العشرين مقاما للقوريات التركمانية منها ما يلي : ـ

مخالف ، بشيرى ، كسوك ، يتيمي ، موجيلا ، عمر كله ، احمد دايي ، قرياغلي ، مال الله ، مطرى ، كوردو .

وقد استخرجت بعض هذه المقامات من المقامات العراقية الشهيرة حيث استخرج مقام (المخالف) من (السيكاه) والبشيرى من (الراست) ومال الله من (الحجاز) واحمد دايي من (الجهاركاه) كما ان ثمة مقامات تركمانية مستخرجة من مقامات تركمانية اخرى فمثلا ان مقام (مطرى) مستخرج من مقام (عمر كله) .

وتؤدى جميع هذه المقامات ب (ميانات) خاصة بكل مقام منها ، وقد تكون هذه الميانات فى مقدمة القوريات او في الختام ، وهي الفاظ معروفة تتكون من كلمة او كلمتين او شطر مستقل ، وهي لا تكتب وانما يضيفها المغني الى متن الرباعية عند التغني بها منها (كلم) ، (افانم) ، (مينة بويلم) ، (آمان آمان اليوده ن) ، (هيج بيلمه م) الخ .

وفيما يلي بعض نصوص الرباعيات التركمانية المترجمة التي يتغنى بها المغنون التركمان فى مقاماتهم (٣٩) : ـ

ـ ان جمالك يعدل مئة بدر .

ـ نعم .. انه يعدل مئة بدر .

ـ رب شهر لا يعدل يوما واحدا .

ـ ورب يوم يعدل مئة شهرا .

●●●

ـ لا تقس . علي .

ـ انا جريح .. فلا تقس علي .

ـ لقد طعنني نذل لئيم .

ـ فان كنت كريما فلا تقس علي .

●●●

ـ بغداد (٤٠) .

ـ اني احب بغداد .

ـ اني للبلبل ان ينسى .

ـ لذة الروض وهيام الورد .

●●●

ج ــ المقامات العراقية في اللغة الفارسية : ــ

اما المقامات التي يغنيها المغنون البغداديون في اللغة الفارسية فهي : ــ

١ ــ العريبون عجم ٢ ــ البيات ٣ ــ الراست .

وقد اخذ المغنون يغنون مقامي البيات والراست بالشعر العربي الفصيح ، ولم يعد أحد يغنيهما باللغة الفارسية ، واصبح مقام (العريبون عجم) هو المقام الوحيد الذي يغنى باللغة الفارسية ، وكذلك اخذ بعض المغنين يغنونه باللغة العربية .

وان غناء بعض المقامات العراقية بالشعر الاعجمي لا يعني ان هذه المقامات ليست عراقية ، وانما لظروف سياسية كانت قد لعبت دورا في غناء بعض المقامات العراقية بالشعر الاعجمي ، وذلك بسبب كون العراق قد مر في بعض المراحل كان منها تحت الحكم الفارسي واخرى تحت الحكم التركي ــ العثماني ــ فكان المغني البغدادي متقنا اللغة التركية والفارسية ، ويجيد نظم الشعر بهما ، وكان المغني رحمة الله شلتاغ هو الذي ابتكر مقام التفليس ، ونظم شعر المقام باللغة التركية التي تقول كلماتها (٤١) التي غناها بمقام التفليس لاول مرة باللغة التركية وفيما يلي نص الكلمات : ــ

ــ اغالر يكلر باشلر
ــ بوكون برياورى سيودم
ــ اوليشم ديوانه بن .
ــ كدر تفليسه بن .
ــ قوى ديسنلر يعقوب ارمني .
ــ يعقوب كمالي نيلر
ــ اصلودن كوزه لسن
ــ كون بوكون حصامي نيلر
ــ بلبل كمالي نيلو
ــ بنه باق نه كونده يم
ــ بنه باق نه حالده يم .
ــ بنه باق نه صا للانير
ــ دى كل قان نه ايجمش جلاده باق .

وقد غنى المغني **يونس يوسف** فيما بعد نفس المقام بالشعر العربي حيث استطاع السيد عبد الجبار الخشالي ترتيب الشعر العربي مع حركات وسكنات المقام . وكذلك الحال بالنسبة للغة الفارسية ، فان واضعي المقامات والاشعار الاعجمية ــ كالتركية والفارسية ــ هم فنانون

عراقيون يتقنون الغنـاء والنظم باللغتين التركية والفارسية بسبب تلك الظروف التي مـر بهـا العراق . وليس هذا فحسـب فقد اسـتعمل المغنون البغداديـون الكثير من الكلمات والالفاظ الاعجمية في غناء المقامات العـراقية مثـل كلمـة (يادوست) وتعني (يا صديق) (فارسـية) وكلمة (فرياد من) وتعني (النجدة) (فارسية) ايضـا ، وكلمة (اكى كـوزم) وتعنى (عيناى) (تركية) وغـيرها من الالفاظ الاعجمية ويقـول **الاستاذ عبد الكريم العلاف** : ـ

اما سبب استعمال هذه الكلمات الاجنبية(٤٢) ووضعها في المقامات العراقية فهو أن الامتين الفارسية والتركية لما دخلتا بغداد واستوطنتاها وكانت الموسيقى العراقية رغما على ما حصل بها من الفتور والانحطاط فى طليعة الفنـون الجميلة عند هاتين الامتين ، وكان المغني العراقي يومذاك شديد الرغبة في ارضاء مواطنيه ومجاراتهم فأخذ يستعمل مثل هذه الكلمات فى سياق غنائه حينما يرى الفارسـي والتركي من بعض مجالسـيه . وبقيت هـذه الالفاظ الاعجمية تغنى فى المقامات العراقية بعد زوال الحكم العثماني الفارسـي ، واصبحت هـذه الالفاظ من لزوميـات المقامات المتعارف عليها فى غناء المقامات العراقية .

الاوصال فى المقامات العراقية :

تدخل فى المقامـات العراقيـة مجموعة من القطع والاوصال التي من شأنها ان تلون المقامات ، وهذه القطع والاوصال هي عبـارة عن اجنـاس نغمية متعددة ، وبعضـها اجناس مصـورة (Transpose) وهي كما يلي : ـ

١ ـ النهفت — ٢ ـ العمر كله
٣ ـ اللاووك — ٤ ـ الزنبورى
٥ ـ الخليلي — ٦ ـ العذال
٧ ـ القاتولي — ٨ ـ السيه رنك
٩ ـ العلزبار — ١٠ ـ الشهناز
١١ ـ البوسليك — ١٢ ـ الجماص
١٣ ـ السيسانى — ١٤ ـ السفيان
١٥ ـ السيكاه حلب — ١٦ ـ السيكاه عجم
١٧ ـ المستعار — ١٨ ـ الزنجران
١٩ ـ الكوياني — ٢٠ ـ المثكل
٢١ ـ الخابورى — ٢٢ ـ الايدين

٢٣ ـ البسته نكار	٢٤ ـ الركباني
٢٥ ـ العراق	٢٦ ـ البيات شورى (٤٣)
٢٧ ـ السلمك	٢٨ ـ العبوش
٢٩ ـ الراست الهندى	٣٠ ـ الماهور
٣١ ـ السنبلة	٣٢ ـ العشيش
٣٣ ـ الحجاز المدني	٣٤ ـ القادربيجان
٣٥ ـ النكريز	٣٦ ـ البحراني
٣٧ ـ الجنازى	٣٨ ـ الميثاوى
٣٩ ـ الجلسة	٤٠ ـ الدوران
٤١ ـ الموعة	٤٢ ـ المكطع

الفاظ المقامات العراقية :

هناك الفاظ يعتمد عليها في تركيب المقامات العراقية ، والتي تعتبر هذه الالفاظ من اللزوميات التي لا غنى عنها لمغني المقامات العراقية ، لانه اذا تركها لا يستطيع أداء المقام بالشكل المتعارف عليه .

وان الالفاظ التي يستعملها المغنون البغداديون هي عبارة عن نقاط ارتكاز مهمة فى اداء المقامات العراقية ، ولا يستطيع ان يؤدى غناء المقامات العراقية دون ان يرتكز على تلك الكلمات والالفاظ التي تدخل فى المقام العراقي كجزء لايتجزأ من الاسس الفنية لغناء المقامات العراقية ، فالمغني يغير الشعر في المقام ، ولكن لا يجرى اى تغيير او تبديل فى الالفاظ ، وحتى الالفاظ الاعجمية لا يغيرونها ولو بالفاظ عربية ، وذلك بسبب توطن تلك الالفاظ الاعجمية الدخيلة ، وتداخلها مع بعض الالفاظ العربية فى المقامات العراقية .

ان أى تغير فيها قد يؤدى بالتالي الى الاخلال فى المقامات العراقية ، وهذا هو سبب عدم اقدام مغني المقامات العراقية الى التخلي كليا عن تلك الالفاظ الاعجمية الدخيلة الداخلة فى المقامات العراقية ، ولا حتى استبدالها بالفاظ عربية الا فى حالات نادرة قليلة جدا . كما فعل مغني المقامات المرحوم **رشيد القندرجي** الذى استبدل كلمة (نازنيمنن) الفارسية بكلمة عربية (اشتكي لمن) في ميانة مقام العجم ، وتبعه فى ذلك تلميذه **مجيد رشيد** . وهناك محاولات مشرفة أخرى للاستاذ الكبير **محمد القبانجي**، ومثل هذا التغيير والتبديل لا يقدم عليه الا من كان له باع طويل فى فن المقامات العراقية كالاستاذين **القندرجي والقبانجي**. وقد حدثني السيد عبد الجبار الخشالي أحد الملمين بأصول المقامات العراقية ، بأن المرحوم رشيد القندرجي كان قد غنى له بعض المقامات

العراقية دون ان يستعمل فيها الالفاظ الاعجمية،مدللا بذلك على قدرته في أداء المقامات بدون تلك الالفاظ الاعجمية ، ولكنه قال لا يستطيع مخالفةالعـرف الفني المتعارف عليـه فى أداء المقامات العراقية ، لان العازفين ما كانوا يرضون بذلك ،وكان العازفون ــ انذاك ــ كلهم من اليهود وهم متمسكون بشـكل خاص بتلك الالفاظ الاعجمية وهذه الالفاظ تقسم الى قسمين كما يلي : ــ

١ ــ الفاظ عربية .

٢ ــ الفاظ اعجمية .

١ ــ الالفاظ العربية : ــ

وهي الالفاظ العربية الدارجة التي يرددهامفنو المقامات العراقية فى اقسـام المقام كالتحرير ، والاوصال ، والميانات ، والتسليم وهي على النحوالآتي :

أ ــ الفاظ التحرير :

١ ــ مقام النارى : ــ
اوه ــ يابه ــ امدلل او معود .

٢ ــ مقام المحمودى : ــ
لا والله يا عيوني ــ أوه ــ دى ولك .

٣ ــ مقام السيكاه : ــ
اللـى ــ لـلى

٤ ــ مقام المخالف : ــ
اوه ــ خيبي ــ لا والله ــ يا عيوني .

٥ ــ مقام الحليلاوى : ــ
ويـلاه ويـلاه

٦ مقام العريبون عجم : ــ
اوه ــ واى واى .

٧ ــ مقام القوريات : ــ
أوه .

٨ ــ مقام الابراهيمي : ــ
أوه ــ خيبي .

٩ ـ مقام الحديدى : ـ
لا يبلى ـ لا يبلى لالا ـ لا يبلى قلبك وقلبي .

١٠ ـ مقام الحجاز شيطاني : ـ
آه ياليل .

١١ ـ مقام الجبورى : ـ
منه لا ـ لا والله قلبي ياباى .

١٢ ـ مقام المسجين : ـ
منه لا ـ لا بلله ـ قلبي .

١٣ ـ مقام الارواح : ـ
منه بالله بالله يا حادى .

١٤ ـ مقام الحكيمي : ـ
يالالي ـ أوه ـ يابه يباب .

١٥ ـ مقام الحجاز اجغ : ـ
ليل ياليل ياليل .

١٦ ـ مقام الخلوتي : ـ
الله الله يا حي .

١٧ ـ مقام المكابل : ـ
منه ويل ـ يابه .

١٨ ـ مقام البهيرزاوى : ـ
أوه ـ خيي ـ لا له ـ لا ونت خيي .

١٩ ـ مقام الشرقي اصفهان : ـ
يابه ـ يا دايم او يا غانم .

٢٠ ـ مقام الشرقي دوكاه : ـ
لا يبله ـ لا يبله قلبك وقلبي ـ يا دايم او يا شاكر .

٢١ ـ مقام الحجاز كاركرد : ـ
يا ليل ـ ليل ـ ياباى .

٢٢ ـ مقام المدمي : ـ
اى ولك ـ يابه ـ يا دايم او يا شاكر .

٢٣ ـ مقام الطاهر : ـ
الال ـ يا لال ـ يا لال .

ب ـ الفاظ الاوصال والقطع : ـ

١ ـ قطعة العشيش : ـ
اوبي ـ ديبي

٢ ـ قطعة الخليلي : ـ
يالالي ـ يا دايم

٣ ـ قطعة العذال : ـ
ليـــل .

٤ ـ قطعة الجماص : ـ
لليـــلا .

٥ ـ قطعة الابراهيمي : ـ
يبـــــه

٦ ـ قطعة الشهناز : ـ
يا ليـــل .

٧ ـ قطعة الحجاز المدني : ـ
اوه .

٨ ـ قطعة الحجاز غريب : ـ
آي .

٩ ـ قطعة السيساني : ـ
ويلاى ـ عمي ويل حالي ويل واويلاه ويـلاى .

١٠ ـ قطعة العلي زبار : ـ
حنين يبـــه .

١١ ـ قطعة الحسيني : ـ
يا رب .

١٢ ـ قطعة السيكاه : ـ
يابه يابه يابه احنين اوبي ـ بطو ماجو .

١٣ ـ قطعة الجمال : ـ
علو يبه هلك وين رحلو وين شالو .

١٤ ـ قطعة المخالف : ـ
ليش يا زماني ليش كسر الخواطر كل ساعة يا زماني
ليش انت امنين وآنه امنين اوهالبلوه امنين
تايه غريب دلوني الطريق امنين
خيـــي يا عيـــوني .

١٥ ـ قطعة الشهناز : ـ
يا ليلـــي .

١٦ ـ قطعة الناري : ـ
يابه يابه يابه داود ـ داود يبني .

١٧ ـ قطعة القزاز : ـ
اوه خييي ـ خييي اوه .

١٨ ـ قطعة السنبلة : ـ
منه لا ـ منه لا له ـ لا له ـ لالاى ـ رمد .

١٩ ـ قطعة الطاهر : ـ
ليـــــل .

٢٠ ـ قطعة المنصورى ،
منه لا والله قلبي ـ يابه ـ بويه يا خيي

٢١ ـ قطعة الجبورى : ـ
دى ولك ـ دى ولك

٢٢ ـ قطعة العجم عشيران : ـ
يقلبـــي .

٢٣ ـ قطعة السفيان : ـ
اشتكي لمن

ج ـ الفاظ التسليم : ـ

١ ـ مقام الناري : ـ
اوه ـ من ناركم ـ بويه نارى .

٢ ــ مقام الطاهر : ــ
اللــي .

٣ ــ مقام المحمودى : ــ
يا رب ــ يا رب .

٤ ــ مقام الحليلاوى : ــ
اللي للي ــ اوه ــ رجليه ما طاوعني .
اوخان بيــه حيلي .
واويلي ــ أو ــ يا حيف على عمــر التكضيه بالكيف
واويلي .

٥ ــ مقام الحجاز ديوان : ــ
يابه ــ يا حبيبي

٦ ــ مقام العريبون عرب : ــ
أوه ــ خيي

٧ ــ مقام العريبون عجم : ــ
يابه دخيل يبويه دخيل ــ ياخيي

٨ ــ مقام الابراهيمي : ــ
منه علت ــ علت يا امعود ــ دعاودعلينا بالخير ــ احنه والسامعين.او خييي .

٩ ــ مقام الجبورى : ــ
اى يبه ــ اهنا ولج يجتاله يفداره ــياعيوني ــ يلعبون يلعبون ــ أوه ــ اشجم يبه .

١٠ ــ مقام الحديدى : ــ
يهل الله خافوا الله .

١١ ــ مقام النوى : ــ
ياحبي حبيبي .

١٢ ــ مقام المسجين : ــ
يقلبي

١٣ ــ الحكيمي : ــ
ابعقل ياعيوني ويل

١٤ ــ مقام المكابل : ــ
منه ويل .

١٥ ــ مقام الشرقي دوكاه : ــ
عيوني ويل .

١٦ ــ مقام الحجاز كاركرد : ــ
عيني ليش يابه ليش باباى .

١٧ ــ مقام الكلكلي : ــ
خي ياعيوني .

د ــ الالفاظ الاعجمية : ــ

لقد دخلت على المقامات العراقية كلمات والفاظ اعجمية كثيرة من تركية وفارسية وهندية ، وبعضها امتزجت مع الكلمات العربية الدارجة ، وفيما يلي الالفاظ التي يرددها مغنو المقامات العراقية : ــ

ا ــ الفاظ التحرير : ــ

١ ــ مقام البيات : ــ
فرياد من .

٢ ــ مقام الراست : ــ
يار يار .

٣ ــ مقام الحجاز ديوان : ــ
فرياد من ــ دلي يالدم ــ افندم مان.

٤ ــ مقام السيكاه : ــ
امان ــ بداد

٥ ــ مقام القوريات : ــ
اوه ــ ببم ببم ايلم .

٦ ــ مقام الخنبات : ــ
ياريار ــ ياريار ــ بريار بريار ــ حبيب ــ او ــ عزيز من .

٧ ــ مقام النوى : ــ
امان ــ امان

٨ ــ مقام العجم : ــ
فرياد من ــ يار ــ يارم ــ او ــ اميرموا .

٩ ـ مقام البنجكاه : ـ
امان ـ هي ـ داد ـ بدادم ـ او ـ امان .

١٠ ـ مقام الراشدى : ـ
ببه ببه ايلم ـ او ـ ببه نينم .

١١ ـ مقام الحسيني : ـ
فرياد من ـ جهانمن .

١٢ ـ الدشت : ـ
منه لاخويلم ـ جانم ـ اريار ـ اريار ـ يارم .

١٣ ـ مقام دشت العرب : ـ
امان .

١٤ ـ مقام الاورفه : ـ
امان ـ اوغلم ـ امان .

١٥ ـ مقام الاوج : ـ
يادوست .

١٦ ـ مقام الهمايون : ـ
امان .

١٧ ـ مقام النوروز عجم : ـ
ببه ببه بيه اويلم .

١٨ ـ مقام البيات : ـ
يريار ـ بدادم .

١٩ ـ مقام المثنوى : ـ
يار ـ يار ـ بدادم

٢٠ ـ مقام النهاوند : ـ
امان .

٢١ ـ مقام الاوشار : ـ
يار ـ امان ـ علي جان .

٢٢ ـ مقام القطر : ـ
ياليل ليلم ـ ياليلم .

٢٣ ــ مقام الجمال : ــ
امان .

ب ــ الفاظ القطع : ــ

١ ــ قطعة الراست : ــ
امان ــ هي داد .

٢ ــ قطعة القريباش : ــ
ببم ــ ببم حيران اكي كوزم ــ او ــ امانم .

٣ ــ قطعة البختيار : ــ
امان ــ دلي ــ بدادم ــ يريار ــ علي جانمن ــ دلي او ــ بدادم .

٤ ــ قطعة النهفت : ــ
امان .

٥ ــ قطعة السيكاه البلبان :ــ
يادوست ــ امان دله دى .

٦ ــ قطعة السى رنك :ــ
ببم .

٧ ــ قطعة القادربيجان :ــ
امان .

٨ ــ قطعة السيكاه عجم
داد ــ بداد ــ بدادم ــ او ــ بدادى .

٩ ــ قطعة السيفان :
نارنينمن .

١٠ ــ قطعة السيكاه حلب :ــ
امان .

١١ ــ قطعة البوسليك :ــ
فريا .

١٢ ــ قطعة الحسينى :ــ
اريار ــ يار ــ يارمن .

١٣ ـ قطعة السيكاه :ـ
امان .

١٤ ـ قطعة التفليس : ـ
امان الله يا حى .

١٥ ـ قطعة النوى :ـ
دلى يالدم ـ افندم امان .

١٦ ـ قطعة القزاز :ـ
امان .

١٧ ـ قطعة المسجين :ـ
اشوللك يابابم .

١٨ ـ قطعة المنصورى :ـ
اى ـ امان علت يا امعود امان ـ آه ياليل ـ يار .

١٩ ـ قطعة النهفت :ـ
امان ـ داد ـ بدادم .

٢٠ ـ قطعة دشت العرب :ـ
اللي وللي اوبلم ـ او ـ خويلم ـ جانم .

٢١ ـ قطعة البزرك : ـ
يادوست .

جـ ـ الفاظ التسليم : ـ

١ ـ مقام البيات : ـ
جانم ـ دله دى ـ فريادمن .

٢ ـ مقام الراست : ـ
علي جانمن .

٣ ـ مقام الطاهر : ـ
يار ـ فريادمن .

٤ ـ مقام السيكاه : ـ
يادوست ـ امان ـ بدادى .

٥ ـ مقام الحجاز ديوان : ـ
افندم امان .

٦ ـ مقام العريبون عجم : ـ
يابه دخيل يبويه دخيل ـ دخيل امان يا حبيبي .

٧ ـ مقام الحديدى : ـ
امان ـ يهل الله امان ياعيوني .

٨ ـ مقام الخنبات : ـ
يريار ـ علي جانمن ـ او ـ امان ـ يريار ـ علي جانمن ـ يريار ـ بداد
ـ علي جانمن .

٩ ـ مقام النارى : ـ
امان .

١٠ ـ مقام البنجكاه : ـ
امان .

١١ ـ مقام الراشدى : ـ
اولي ـ ديي ـ بيم حيران .

١٢ ـ مقام الحسيني : ـ
فريادمن ـ يار ودل امان ـ يار ـ يارم .

١٣ ـ مقام الدشت : ـ
دكيل ـ دكيل ـ دكيل ـ جانم .

١٤ ـ مقام الاورفه : ـ
امان اوغلم ـ أمان .

١٥ ـ مقام البيات عجم : ـ
يريار ـ علي جانمن .

١٦ ـ مقام المثنوى : ـ
بدادم ـ امان ـ داد ـ بدادم

١٧ ـ مقام الاوشار : ـ
علي جان .

١٨ ـ مقام البهيرزاوى : ـ
امان جثير امان .

١٩ ــ مقام الشرقي دوكاه : ــ
يار .

٢٠ ــ مقام القطر : ــ
ياليلم .

٢١ ــ مقام المدمي : ــ
أمان .

المقامات الايقاعية : ــ

تستعمل المقامات العراقية عددا من الايقاعات (Modi) العراقية ، فبعض المقامات يرافقها الايقاع من أول المقام الى آخره ، وبعضها الآخريرافق بعض اجزائها الايقاع او قسم الميانات . اما المقامات الايقاعية فهي كما يلي : ــ

١ ــ الراست
٢ ــ الشرقي (٤٤) .
٣ ــ الجبورى
٤ ــ الاورفه .
٥ ــ الحليلاوى
٦ ــ الباجلان
٧ ــ الراشدى
٨ ــ الطاهر
٩ ــ المنصورى
١٠ ــ النوى
١١ ــ المخالف
١٢ ــ الكلكلي
١٣ ــ المدمى
١٤ ــ الشرقى دوكاه
١٥ ــ الشرقى اصفهان
١٦ ــ المكابل
١٧ ــ البهيرزاوى
١٨ ــ النارى
١٩ ــ المحمودى
٢٠ ــ السيكاه
٢١ ــ القوريات
٢٢ ــ العريبون عرب
٢٣ ــ العريبون عجم
٢٤ ــ الابراهيمي
٢٥ ــ الحديدى
٢٦ ــ الحجاز ديوان
٢٧ ــ الحجاز شيطاني
٢٨ ــ الخنبات
٢٩ ــ المسجين
٣٠ ــ دشت العرب

٣١ ـ الحكيمي
٣٢ ـ الصبا
٣٣ ـ النوروز عجم
٣٤ ـ البشيري
٣٥ ـ الحجاز اجغ
٣٦ ـ البيات عجم
٣٧ ـ السعيدى
٣٨ ـ السعيدى المبرقع
٣٩ ـ الخلوتي
٤٠ ـ التفليس
٤١ ـ البسته نكار
٤٢ ـ الراست الهندى
٤٣ ـ الشرقي راست
٤٤ ـ القزاز
٤٥ ـ السيكاه البلبان
٤٦ ـ مخالف كركوك
٤٧ ـ الارواح
٤٨ ـ المثنوى
٤٩ ـ الراست التركي

المقامات العراقية التي تغنى بدون ايقاع : ـ

١ ـ البيات
٢ ـ الحسيني
٣ ـ القطر
٤ ـ الحجاز كاركرد .
٥ ـ العجم
٦ ـ الاوج .
٧ ـ البنجكاه
٨ ـ الجمال
٩ ـ الهمايون
١٠ ـ الدشت
١١ ـ الحويزاوى
١٢ ـ النهاوند
١٣ ـ المثنوى
١٤ ـ الاوشار
١٥ ـ العجم عشيران
١٦ ـ السعيدى اوشار
١٧ ـ العشاق
١٨ ـ البختيار
١٩ ـ الحجاز غريب
٢٠ ـ الحجاز كار
٢١ ـ اللامي
٢٢ ـ العراق
٢٣ ـ الهفتكار .

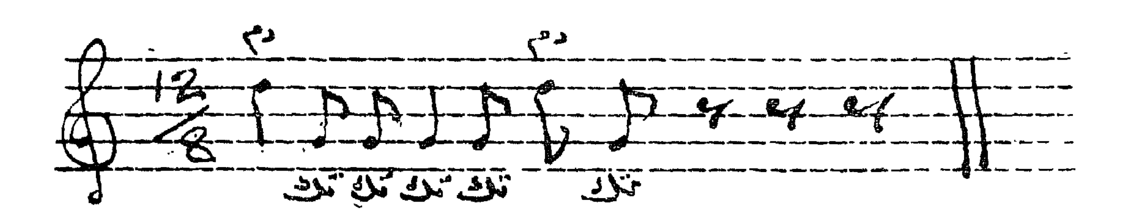
الاوزان العراقية

اما الاوزان العراقية ألتي تستعمل فى غناءالمقامات العراقية (٤٥) فهي سبعة اوزان كما يلي : ـ

١ ـ اليكرك : ـ

ايقاع اليكرك ووزنه (١٢/٨) وفيما يلي الايقاع مدونا بالنوتة الموسيقية : ـ

ايقاع اليكرك

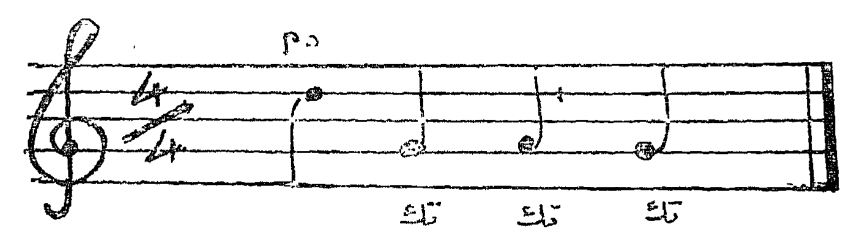


نموذج رقم (١٥)

٢ ـ الوحدة : ـ

ايقاع الوحدة ووزنه (٤/٤) وفيما يليالايقاع مدونا بالنوتة الموسيقية : ـ

ايقاع الوحدة

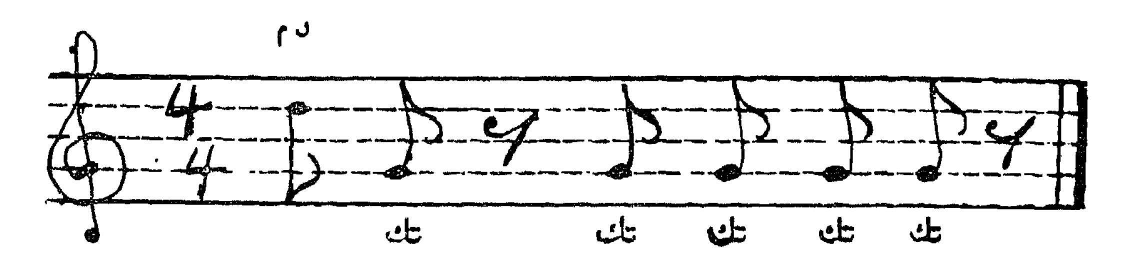


نموذج رقم (١٦)

٣ ـ الوحدة الطويلة : ـ

ايقاع الوحدة الطويلة ووزنه (٤/٤) وفيمايلي الايقاع مدونا بالنوتة الموسيقية :

ايقاع الوحدة الطويلة

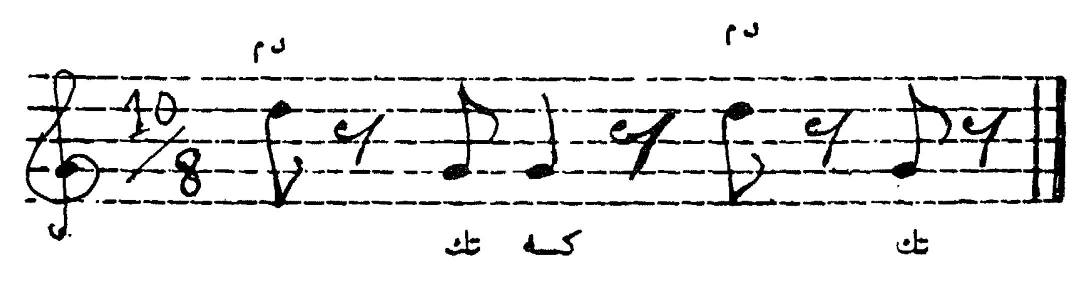


نموذج رقم (١٧)

٤ ـ الجورجينة : ـ

ايقاع الجورجينة ووزنه (٨/١٠) وفيمايلي الايقاع مدونا بالنوتة الموسيقية .

ايقاع الجورجينه

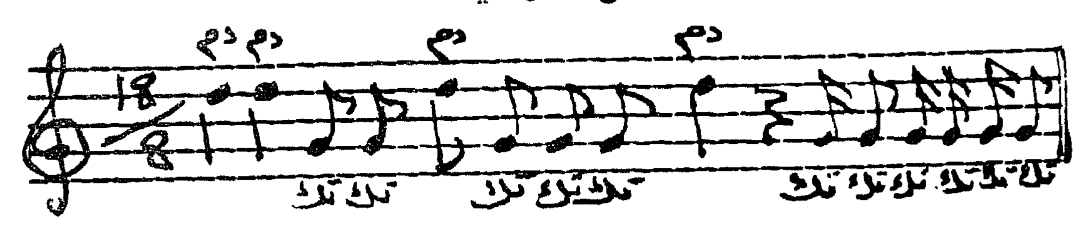


نموذج رقم (١٨)

٥ ـ اى نواسي : ـ

ايقاع اى نواسي ووزنه (٨/١٨) وفيمايلي الايقاع مدونا بالنوتة الموسيقية : ـ

ايقاع اى نواسي



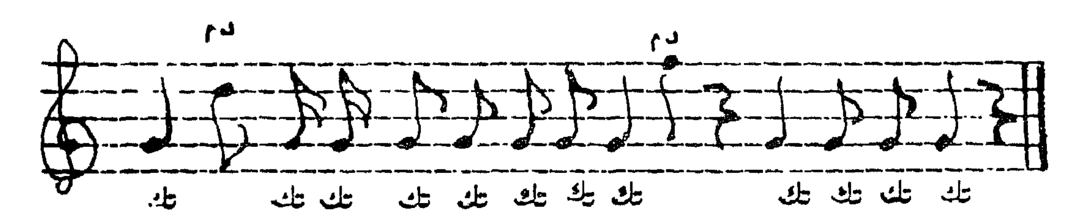
نموذج رقم (١٩)

٦ ـ السماح :

ايقاع السماح ووزنه (٨/٣٨) وفيما يلي الايقاع مدونا بالنوتة الموسيقية : ـ

ايقاع السماح



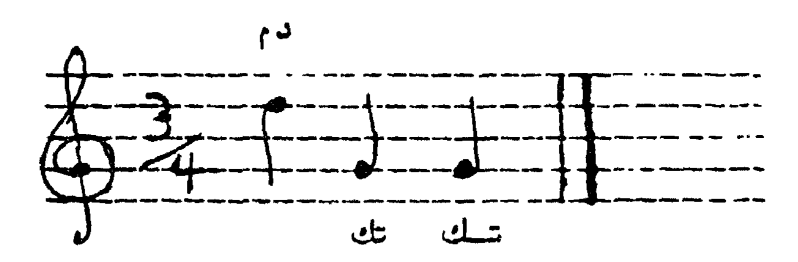


نموذج رقم (٢٠)

٧ ـ الفالس : ـ

ايقاع الفالس ووزنه (٣/٤) وفيما يلي الايقاع مدونا بالنوتة الموسيقية : ـ

ايقاع الفالس



نموذج رقم (٢١)

* * *

فصول المقامات العراقية

ان الاداء الفنى للمقامات العراقيــة عنــدقدامى المغنين له أصوله وقواعده واسسه الفنية المتينة التي كانت تتبع فى غناء المقامات العراقية. وهذه الاسس الفنية تتجسد فى فصول المقامات العراقيــة وهي أشــبه بـ (السويت) (٤٦) فى الغناء الاوربي (٤٧) . وفصول المقامات العراقية كما يلي : ــ

١ ــ فصل البيات ٢ ــ فصل الحجاز ٣ ــ فصل الراست

٤ ــ فصل النوى ٥ فصل الحسيني

ولكل فصل من هذه الفصول الخمســةالآنفة الذكر مقامات فرعية خاصة به لانها مــن فصيلة ذلك المقام الرئيسي ، وتسير هذه المقامات الفرعية حسب تسلسل متعارف عليه ، وقــد وضعه الرواد الاوائل من مغني المقامات العراقية بطريقة الفصول .

لذا فان على المغنى أن يبدأ فى غناء المقامات العراقية بالمقام الرئيسي ، اى في فصــل مقــام البيات او فصل الحجاز او فصل مقام الراست، ثم يستمر بعد ذلك فى غناء المقامات الفرعية الاخرى التي تتبع المقام الرئيسي الذى يسمى به الفصل. وفيما يلي مقامات الفصول الخمسة وما يتبعها من فروع : ــ

أ ــ فصل مقام البيات :

ويتكون من المقامات التالية : ــ

مقام البيات وما يتبعه من المقامات الفرعية وهي : ــ

١ ــ البيات ٢ ــ النارى ٣ ــ الطاهر ٤ ــ المحمــودى ٥ ــ الســـيكاه

٦ ــ المخالف ٧ ــ الحليلاوى .

ب ــ فصل مقام الحجاز :

ويتكون من المقامات التالية : ــ

مقام الحجاز ديوان وما يتبعه من المقامات الفرعية وهي : ــ

١ ـ الحجاز ديـــوان ٢ ـ القوريـــات٣ ـ العريبون عجم ٤ ـ العريبـــون عـــرب ٥ ـ الابراهيمي ٦ ـ الحديدى .

جـ ـ فصل مقام الراست : ـ

ويتكون من المقامات التالية : ـ

١ ـ الراست ٢ ـ المنصورى ٣ ـ الحجازشيطاني ٤ ـ الجبورى ٥ ـ الخنبات .

د ـ فصل مقام النوى :

ويتكون من مقام النوى ومن مقامات فرعيةهي :

١ ـ المســـجين ٢ ـ العجم عشـــيران٣ ـ البنجكاه ٤ ـ الراشدى .

هـ ـ فصل مقام الحسيني :

ويتكون من مقام الحسيني وما يتبعه منالمقامات الفرعية وهي : ـ

١ ـ الدشـت ٢ ـ الاورفـه ٣ ـ الارواح٤ ـ الاوج ٥ ـ الحكيمي ٦ ـ الصبا .

وبطبيعة الحال فان الفصـــول الخمســةللمقامات الرئيسية وما يتبعها من المقامات الفرعية التي تغني في الفصول هي ليســت جامعة لكـلالمقامات العراقية .

وقد ذكر لي الاستاذ عبد الجبار الخشاليبأن الفصول كانت ستة وليست خمسة ، وذلك باضافة فصل سادس الى الفصول وهو فصـلمقام السيكاه ومقاماته هي :

١ ـ السيكاه٢ ـ السيكاه حلب٣ـ السيكاهالبلبان ٤ ـ التفليس ٥ ـ الجمال ٦ ـ الباجلان .

وهناك عدد كبير من المقامات التي دخلتعلى المقامات العراقية ، لم تدخل فى نظام الفصول الخمسة (أو الستة) المتعارف عليها لدى مغنىالمقام العراقي .

خاصة المقامات العراقية التي ابتكـرهـاالمرحوم رحمة الله شلتاغكمقام التفليس والمرحوم احمد زيدان كمقام دشت العرب ، والمقامـاتالعديدة التي ابتكرها الاستاذ محمد القبانجي ، ومقام القزاز للاستاذ عزت المصرف . والتي تغنىولكنها لم تدخل فى الفصـول الخمســة . وفى الحقيقة ان مغنى المقامات العراقية لـم يبقـواملتزمين فى هذه الايام في غناء المقامات العراقية باسلوب الفصول الخمسة ، وقد اخذوا يغنونالمقامات حسب اهوائهم ولم يتقيدوا بالفصول .

التصرف فى المقامات : ــ

مغنو المقامات العراقية الماهرون كانوا يؤدون غناء المقامات في اطارها الذى وضعت فيه اصولها وقواعدها المعروفة ، بصورة متقنةومتينة ، بيد انهم كانوا يتصرفون فى الغناء بحيث كانوا يخرجون قليلا عما سمعوه من أساتذتهم وأسلافهم ممن كانوا يغنون المقامات العراقية .

وهذا التصرف اذا صدر عن مغن كبير وذىمقدرة وكفاءة كبيرتين فى الغناء يصبح تصرفه هذا قاعدة ثابتة بالنسبة للمغنين الجدد الذين يتتبعونذلك المغني ويأخذون الغناء عنه .

فلذلك يكون مجال التصرف فيه فى حذفشيء او اضافة شيء اليه فى بعض الحركات التي ربطت فنيا وبصورة محكمة مع انغام المقامات . فمثل هذه الخطوات لا يخطوها الا من كان ماهرا ومبدعا فى فنه ، وممن تطور على يده هذا الفنالبغدادى الاصيل . ان هذا التصرف يكون على اسس فنية ودقيقة في تأدية حركات وسكنات المقام بأمانة واخلاص ، لأن الابتعاد عنها يعتبر تجاوزا على هذه الاسس الفنية فى بناء كل مقاممن المقامات العراقية . وحتى ان البعض من المغنين يذهب الى أبعد من هذا ، اذ يعتبر اىاضافة أو حذف او تصرف لتهذيب وتطوير تلك المقامات العراقية افسادا لهذا التراث القوميالمجيد .

النغم المبتكر فى المقامات العراقية :

يقول بيتهوفن : ــ الجديد المبتكر ــ .. هوما يأتي عفوا دون ان يفكر فيه الانسان اما هاوتيمان فيقول : ــ ان احسن أعمال الفنانوامتنها ما يصدر عنه عفوا في غير تكليف . وهذا ما وقع لبعض المغنين الذين ابتكروا انغاما عراقيةبصورة عفوية أو بطريق الصدف . فلقد لعب المغني البارع من رواد المقامات العراقية دورابارزا فى اغناء المقامات العراقية بما يضيفه من المقامات الجديدة وهي تنقسم الى خمسة اقسامعلى النحو الآتي : ــ

١ ــ المقامات العراقية المبتكرة وليس لهانظير لا فى الموسيقى العربية ولا فى الموسيقى العراقية كمقام اللامي (٤٨) الذى وضعه الاستاذمحمد القبانجي . ومقام اللامي من المقامات العراقية (٤٩) الاصيلة ويتكون السلم الموسيقىلمقام اللامي من الدرجات الصوتية الثمانية التالية : ــ

١ ــ مي ــ بوسليك

٢ ــ فا ــ جهاركاه

٣ ــ صول ــ نوى

٤ ــ لا ــ حسيني

٥ ــ سي (بيمول) ــ عجم

٦ ــ دو ــ كردان

٧ ــ رى ــ محير

٨ ــ مي ــ جواب بوسليك

وفيما يلي سلم مقام اللامي مدونا بالنوتةالموسيقية : ــ

سلم مقام اللامي



نموذج رقم (٢٢)

ويتألف مقام اللامي من جنسين متشابهين متصلين ، وهما جنس كرد على درجة البوسليك، وجنس كرد على درجة الحسيني ، ويضاف الى آخر الجنس الثاني بعد كامل (رى — مي) اى (محير — جواب بوسليك) ليكون متمما للسلم الموسيقى . اما ابعاد سلم مقام اللامي فهي كما يلي وتقرأ الارقام من اليسار الى اليمين : —

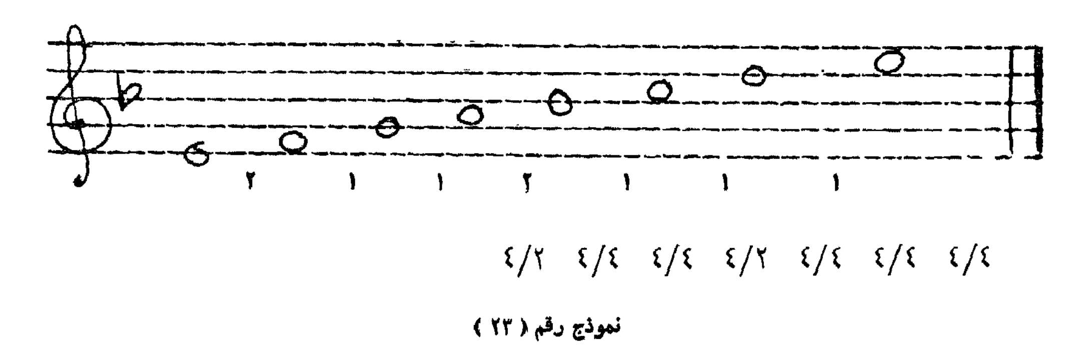
٤/٢ ٤/٤ ٤/٤ ٤/٢ ٤/٤ ٤/٤ /٤/٤

او

٢ ١١ ٢ ١١١

وهي كما فى السلم الموسيقي التالي : —

ابعاد سلم مقام اللامي



نموذج رقم (٢٣)

ومقام اللامي تبرز شخصيته على اظهار نغمة اللامى على درجتي البوسليك والحسيني .

اما المقام الثاني الذى لا نظير له فى الموسيقى العربية فهو مقام المخالف (٥٠) وهو مقام عريق النشأة لا يعرف أول من ابتكره وهو من المقامات الفرعية التى تغنى مع الايقاع ، ويعتبر الايقاع

الاساسي له هو ايقاع (اى نواسـي) ، ويغنىايضا مع ايقاع (اليكرك) ويتكون السلم الموسيقى لمقام المخالف من الدرجات الصـوتية الثمانيةالتالية : ــ

١ ــ مي (كاربيمول) ــ سيكاه

٢ ــ فا ــ جهاركاه

٣ ــ صول (بيمول) صبا

٤ ــ لا (كاربيمول) حسيني

٥ ــ سي (بيمول) ــ عجم

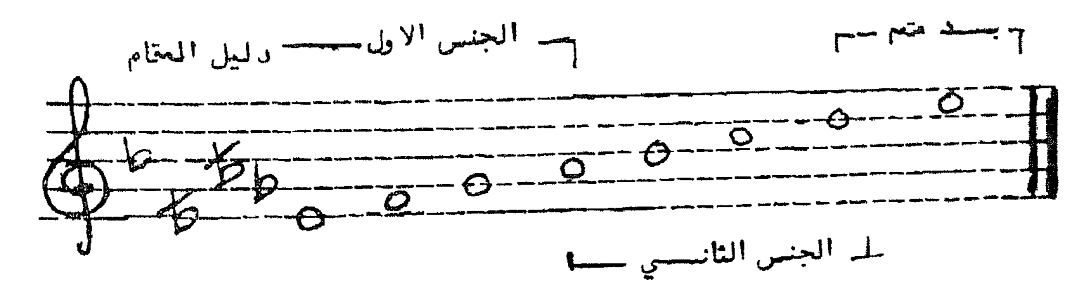
٦ ــ دو ــ كردان

٧ ــ ری ــ محير

٨ ــ مي (كاربيمول) جواب سيكاه .

وفيما يلي سلم مقام المخالف مدونا بالنوتةالموسيقية : ــ

سلم مقام المخالف



نموذج رقم (٢٤)

ويتألف مقام المخالف من جنسين متصلين ،وهما جنس مخالف على درجة السيكاه ، وجنس راست على درجة الحسيني ، ويضاف الى آخرالجنس الثاني البعد (ری ــ مي (كاربيمول) اى (محير ــ جواب السيكاه ــ او ــ بزرك) ليكونمتمما لسلم مقام المخالف . وان الذى يستمع الى مقام المخالف يجد ان هناك تناسقا نغميا بين مقامالصبا ومقام المخالف ، الا ان مقـام المخالف يستقر على درجـة السيكاه بينما مقـام الصبا يسـتقر على درجـة الدوكاه . وفى الموصـل يغنى مقام المخالف بشـكل يختلـف عما يغنى فىبغداد ، اذ يغنى مقام المخالف ويسلم فيه المغني على درجة الدوكاه كمقام الصبا . ففي هذه الحالةيكون مقام المخالف من فصيلة الصبا . اما ابعاد سلم مقام المخالف فهي كما يلي وتقرا الارقام منالیسار الى اليمين :

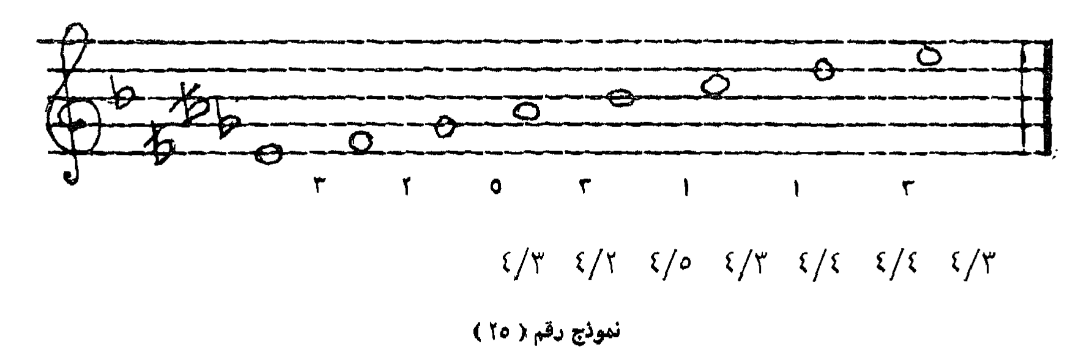
٤/٣ ٤/٤ ٤/٤ ٤/٣ ٤/٥ ٤/٢ ٤/٣

او

٣ ١ ١ ٣ ٥ ٢ ٣

وهي كما فى السلم الموسيقي التالي : ــ

ابعاد سلم مقام المخالف



٤/٣ ٤/٢ ٤/٥ ٤/٣ ٤/٤ ٤/٤ ٤/٣

نموذج رقم (٢٥)

ويلاحظ ان أبعاد سلم مقام المخالف لا نجدلها مثيلا في المقامات العربية او الشرقية ، وهذه الابعاد تعطي المقام لونا وميزة خاصتين ، وتبرزفي مقام المخالف شخصيته وذلك فى اظهار جنس المخالف على درجة السيكاه وجنس الراست علىالحسيني .

٢ ـ **المقامات العـراقية** التي وضـعت منأنغام موجودة فى الموسيقى العراقية كمقامالتفليس الذى وضعه المغني رحمة الله شلتاغ .

٣ ـ **المقامات العراقية** التي كانت موجودةانغامها فى الموسيقى العربية كالمقامات التي ادخلها الاستاذ محمد القبانجي وهي مقام النهاوند ومقامالحجاز كار ومقام الحجاز كاركرد ومقام النكريز ومقام البستة نكار وغيرها .

٤ ـ **المقامات العراقية** التي هي فى الاصلنغمة (قطعة) ـ او ـ (وصله) تدخل في احـد المقامات العـراقية كلون من الالـوان فى المقاماتالعـراقية كقطعة القـزاز التي تدخـل فى بعض المقامات ، عمل منها الاستاذ عزت المصرف مقاماكاملا وهو (مقام القـزاز) الذى سـجله المغني مجيد رشيد لاذاعة بغداد مرتين .

٥ ـ **المقامات العـراقية** التي لها نظـير فيالموسيقى (الشرقية) كمقام دشت العرب الذى وضعه **المغنى أحمد زيدان** بشكل جديد لا علاقةله بمقام الدشت (الايراني) . وان كلا المقامين من نغم الحسيني . وان مقام دشت العـرب الذىوضع أصـوله الفنيـة مرتبة ترتيبا فنيا محكما ومتقنا المرحوم احمد زيدان ، وان لهذا المقام قصةرواها لي الحاج خضير الحاج عباس البياتي مختار محلة جديد حسن باشا (٥١) حيث قال ان والدىكان معاصرا للمرحوم احمد زيدان وهو من عشيرة البيات (قبيلة البيات) ، قال كان ذات يوم جالسـافى احد المقاهي فى باب المعظم ، وكان جالسـا فيها المغني احمد زيدان ، ومر (الكروان) القافلة وكانأحد افرادها يغني مقام الدشت الايراني ، وعندما حلت هذه القافلة فى باب المعظم سمع المقام احمدزيدان وسأل عنه فقيل له ـ مقامالدشت ـ وكانت القافلة الايرانية ، فرد المغني احمد زيدان قائلالماذا لا نعمل نحن مقاما عربيا كهذا المقام ؟ وفعلا عمل ـ فيما بعد ـ مقاما كمقام الدشـت الا انه يختلف عنه وسماه مقام (دشت العرب) وهو من

فصيلة الحسيني ، اى النغم الذى يغني منه مقام الدشت الايراني نفسه ، الا انه يختلف عنه شكلا واسلوبا وتركيبا نغميا .

ويتخلل مقام دشت العرب بعض الانغام العربية الاخرى كالصبا والجهاركا ، وهو يتكون من مجموعة الحان منسجمة يبرز فيها مقام الحسيني نغم المقام الرئيس . وتدخل نغمة (دشت العرب) فى بعض المقامات الفرعية حيث تضفي عليها لونا وطعما جديدا ، ومن هذه المقامات مقام الخنبات .

ويجيد غناء مقام دشت العرب عدد قليل من المغنين ، ولقد حدث فى أواخر الاربعينات ان طلب مدير الاذاعة من مغني المقام بأن يؤدوا مقام دشت العرب ، وكل من يستطيع اداؤه سوف يمنح زيادة اضافية الى اجوره التي يتقاضاها عن كل حفلة ، وقد غناه المغني مجيد رشيد ، فحصل على الزيادة ، وكان المغني الوحيد الذى اداه انذاك .

ان عملية الخلق والابداع الفني فى المقامات العراقية ليست بالعمل الهين والمتاح لكل من غنى المقامات العراقية واجادها . وان هذه الميزة لا نجدها الا فى العدد القليل النادر من جهابذة الغناء الموجودين والمتتبعين الملمين بهذا التراث ، والمستوعبين لكافة ابعاده الفنية ، والمتضلعين بأصول وتراكيب المقامات العراقية .

اساليب الغناء فى المقامات العراقية

تمتاز المقامات العراقية التي تغنى في بغداد وهي الموطن الاصلي للمقامات العراقية ، بأسلوب فني محكم له اسسه الفنية التي يجب مراعاتها عند الاداء ، والتي تعتمد على قواعد فنية ثابتة لها احكامها واصولها التي سار عليها المغنون البغداديون ، بينما يقرأ المقامات العراقية فى الموصل وكركوك والحلة والنجف بشكل يختلف عن اداء المقامات فى بغداد . وليس فيه تلك الصنعة المتقنة ، فالاسلوب البغدادى هو من ابرز واجود الاساليب الغنائية فى الاداء الغنائي للمقامات العراقية على الاطلاق .

المقامات الاذربيجانية والفارسية :

وهناك مقامات أخرى كالمقامات الاذربيجانية في اذربيجان بالاتحاد السوفييتي ، والمقامات الفارسية فى ايران ، فهي متشابهة فيما بينها الا انها تختلف اختلافا كبيرا عن المقامات العراقية واسسها الفنية وقواعدها المتينة التي لا يرقى الى مستواها الفني اى واحد منهما ، وهي مقامات بعيدة عن المقامات العراقية ولا صلة لها بها الا من حيث كونها نغمات تحمل تسميات مشتركة بين الموسيقى العربية والشرقية من حيث الاصول والقواعد الموسيقية العامة لا غير . ولكنها تختلف في الاسلوب والطابع ، وليس هذا فحسب بل وحتى المقامات العراقية التي تغنى بالشعر الاعجمي لا علاقة لها بهذه المقامات الا من حيث كونها تقرأ فى نفس اللغة الفارسية او التركية ، بيد انها فى طابعها واسلوبها ونغمها ومقاماتها عراقية . ومع ذلك فقد حاول بعض الشعوبيين

المتسترين (٥٢) وممن يعود اصلهم الى الجنس الفارسي ان يدسوا على التراث الموسيقى والغنائي العراقي مستغلين ذلك بخبث متناه ، وذلك لوجود بعض المقامات العراقية التى تغنى بالشعر الاعجمي او بعض الالفاظ الأعجمية التي تدخل في بعض اجزاء بعض المقامات العراقية لينسب هذا التراث برمته الى الموسيقى الفارسية . الا ان تلك الدعوات الشعوبية المتسللة باءت بالفشل ولم تستطع النيل من تراثنا الموسيقى والغنائي العربي فى العراق . وان تلك المحاولات المتلاحقة باءت بالفشل الذريع دون ان تنال من المقامات العراقية شيئا . ومع ان الكلمات والالفاظ الاعجمية الواردة فى المقامات العراقية اغلبها فى اللغة التركية والفارسية والهندية فلم نجد من يدعي ــ باستثناء ادعاءات الشعوبيين المتسللين ــ ان المقامات العراقية هي عثمانية (تركية) او هندية أو فارسية . اذ ان لكل من الموسيقى العربية اوالتركية او الفارسية او الهندية طابعها الخاص ولونها المميز الذى يميزها عن غيرها .

وقد دخل الطابع الفارسي والعربي (٥٣) على الموسيقى الهندية بعد دخول المغول حيث تعتبر الفترة بين القرن الرابع عشر والخامس عشر من أهم فترات التطور فى المدرسة الشمالية للموسيقى، حيث ان عددا كبيرا من ملوك المغول شجعوا الموسيقى والموسيقيين ، وقد كان للعديد منهم موسيقيون فى قصورهم وقلاعهم ومن المغنين المشهورين في تلك الفترة (**امير خسرو**) والذى كان يقطن فى قصر السلطان (**علاء الدين**) حيث يعود له فضل ادخال (التوالي) الى الموسيقى الهندية التي تعتبر مزيجا من الغناء الهندى والفارسي والعربى لها مركز الشهرة حتى يومنا هذا .

ومن غرائب الادوات الموسيقية الهندية هي ان الآلات القديمة لا تزال فى حيز الاستعمال حيث هناك العديد منها ممن جلبه المغول من بلاد العرب وايران عند غزوهم للهند ، والتي لا تزال تستعمل حتى يومنا هذا ، حيث اصبح استعمالها جزءا لا يتجزأ من الموسيقى الهندية . وهناك العديد من الادوات الموسيقية التي لها مثيل في بلدان غربي آسيا فالعرب والايرانيون لا يزالون يستعملون آلة تدعى بـ (السنطور) و (القانون) التي لها مثيل هنا فى الهند يسمى بـ (الساتاتنيرى) أو ذو المائة وتر . بالاضافة الى غير ذلك نجد ان الربابة والناى والطنبور هي من الآلات التي لها مثيل فى الهند . ان هذا عرض موجز عن تاريخ الموسيقى الهندية وطبيعتها ، وفى يومنا هذا تترك هذه الموسيقى انطباعات فى نفوس الملايين من المستمعين فى بلدان غربي آسيا حيث يقال ان الموسيقى العربية أقرب الى الموسيقى الهندية .

ويتحدث **الدكتور صبحي أنور رشيد** الباحث الآثارى العراقي عن الكتب الاجنبية التي تناولت بالبحث موضوع تاريخ الآلات الموسيقية في الشرق القديم (٥٤) والتي بدات فى الظهور منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر فيقول : ــ

نرى ان مؤلفيها اما ان يكونوا من المتخصصين بالعلوم الموسيقية (Musicology) (٥٥) أو من المتخصصين فى موسيقى الشعوب البدائية والمتخلفة حضاريا ، وهذا ما جعلهم يقعون في اخطاء تاريخية ، كما لم ينتبهوا الى الكثير من القطع الاثرية التي لها علاقة بالآلات الموسيقية نظرا لبعد اختصاصهم عن علم الآثار .

ان هؤلاء المؤلفين الاجانب قد اعتمدوا فى ابحاثهم وكتبهم ــ حتى الحديثة منها ــ على ابحاث وكتب علماء الدراسات المسمارية التي صدرت منذ زمن طويل ، والتي أصبحت لا تتفق وما توصل اليه البحث العلمي فى الوقت الحاضر ، ولا يعول عليها كثيرا خاصة من حيث الازمنة التاريخية ، كما ان ترجمة الكلمات المسمارية الدالة على آلات موسيقية هي بدورها اصبحت قديمة ولا تخلو من الاخطاء ، حسبما اثبتته الدراسات النظرية . والتنقيبات الاثرية المستمرة قد أظهرت للنور الكثير من القطع الاثرية ذات العلاقة الوثيقة بتاريخ الآلات الموسيقية والحياة الموسيقية فى الشرق القديم ، والتي لم يكن بامكان الباحثين المنوه عنهم اعلاه الاستفادة منها فى كتبهم وابحاثهم ، ومما يلاحظ ان المعلومات والآراء الموجودة فى كتب وابحاث هؤلاء الموسيقيين تنتقل ــ رغم ما فيها من نقصان واخطاء ــ من قارىء لآخر ، ومن كتاب الى كتاب ، ويأخذها القراء كحقيقة مسلم بها لا لشيء الا انها قد وردت فى مؤلفات باحثين لهم مكانتهم وشهرتهم فى مجال اختصاصهم .

ويتحدث الدكتور صبحي أنور رشيد عن مدرسة البروفسور الالماني شتاودر فيقول : ــ

تمتاز ابحاث مدرسة البروفسور (شتاودر) بالبحث العلمي العميق ، وبالاهتمام بالناحية اللغوية والتاريخية للآلات الموسيقية ، ويركز (شتاودر) نفسه على ناحية العرق وينحاز كثيرا الى غير الساميين ، وبصور خاصة (الخوريين) .

ان البروفسور (شتاودر) ينفرد بكونه البروفسور الوحيد من أساتذة الموسيقى فى المانيا الذى يدرس تاريخ الآلات الموسيقية في الشرق القديم ، وينفرد بكونه حجة فى هذا الموضوع ، وان اى مقال يكتب او كتاب يؤلف فى المستقبل سوف يعتمد على أبحاث (مدرسة شتاودر) الالمانية .

وقد استطاع الباحث الآثارى العراقي الدكتور صبحي أنور رشيد بجهوده العلمية الجادة بما قدم من ابحاث فى ان يدحض الكثير من آراء البروفسور شتاودر ومريديه بالادلة الاثرية ، خطأ نظرية شتاودر حول أصل وتاريخ العود (٥٦) وغيرها من الحقائق العلمية الثابتة والدامغة .

الجالغي البغدادى

لقد عرفت الحفلات الموسيقية والغنائية التي كانت ولا تزال تقام فى بغداد ، والتي كانت تسمى (الجالغي البغدادى) وكانت تقام حفلات الجالغي البغدادى قديما فى البيوت والمقاهي البغدادية المشهورة كمقهى عزاوى ، خاصة فى ليالي شهر رمضان حيث كان رواد المقامات العراقية يقدمون المقامات العراقية حسب تسلسل الفصول الخمسة في قراءة المقامات العراقية .

والجالغي البغدادى يتكون عادة من المغنين والعازفين الذين يؤدون المقامات والبستات العراقية في الحفلات الموسيقية والغنائية المعروفة بـ (الجالغي) وهي كلمة تركية تعنى (جماعة المغنين) او (جماعة الملاهي) . والجالغي يتكون من الآلات الموسيقية التالية : ــ

١ ـ السنطور

٢ ـ الجوزة وتسمى (الكمنجة) ايضا .

٣ ـ الدنبك ويسمى (الطبلة) ايضا .

٤ ـ الدف الزنجارى ويسمى (الرق)ايضا .

٥ ـ النقارة .

وهذه الآلات الموسيقية البغدادية القديمةتكون الاساس الفني للجالغي اضافة الى مغنى المقام . وفي السنوات المتأخرة اخذ بعض مغني المقامات العراقية يغنون المقامات مع فرق موسيقية عربية حديثة تتكون من الآلات الموسيقية العربية والاوربية التالية :

١ ـ العود ٢ ـ القانون ٣ ـ الكمان ـ اكثر من آلة ـ او الجوزة ٤ ـ الجلو ٥ ـ الكونترباص ٦ ـ الدنبك ٧ ـ الدف الزنجارى .

ولكن لا يزال التكوين الموسيقى القديم للفرقة الموسيقية اكثر سحرا واكثر ملائمة وانسجاما فى تقديم المقامات العراقية ، واكثر قبولا واستحسانا من محبي هذا التراث الموسيقى والغنائي العراقي الاصيل ، لما تبعث فى نفس المستمع من الاجواء العبقة بملامحها البغدادية العريقة ، اذ ان البساطة وعدم التكلف هي الاصول الاساسية لحفلات الجالغي البغدادى .

المقامات العراقية والحفلات الرياضية .

وتغني المقامات العراقية (Muqams) فى الحفلات الرياضية التي تقام فى النوادى الرياضية والتي تسمى (الزورخانة) (٥٧) ويقول الاستاذ حمودى الوردى : ـ

وهناك تحصل بعض المناسبات عندما كان يدخل احد مطربي المقامات ، فبعد ان يجلس يفسح له المرشد المجال ، فيشرع ذلك المغني بغناء بعض المقامات تشجيعا منه لهذا الفن (٥٨) .

وعادة يصاحب مغني المقام بعض الآلات الايقاعية ، وقد انحسرت هذه الحفلات الرياضية فى الوقت الحاضر ، وكان تلفزيون بغداد قد سجل منذ بضع سنوات بعض فعاليات الزورخانة القديمة للبطل العراقي مهدى زنو البياتي ، وغنى فيها المقامات العراقية المغني توفيق الجلبي والمغني عبد الهادى البياتي ، كما شاهد الجمهور اخيرا مغني المقام يوسف عمر وهو يغني المقامات العراقية لاول مرة فى احدى حفلات المصارعة للبطل العراقي العالمي (عدنان القيسي) المقامة في ملعب الشعب الدولي ببغداد ، خلال النصف الثاني من عام ١٩٧٠ .

المقامات العراقية فى الانشاد الديني

تلعب المقامات العراقية دورا واضحا في الانشاد الديني ، نظرا لارتباطها الوثيق فى الأداء

النغمي ، وذلك وفق اساليب غناء المقامات العربيةوالعراقية مع تغير بسيط ، والانشاد الديني حيث تقام مختلف المناسبات الدينيــة والاجتماعية ،وتقــام المناقب النبوية الشريفة واصبحت هذه الحفلات تقام فى سائر المناسبات مثل ليلة المعراج وليلة القدر وغيرها من المناسبات الدينيــة او فى الافراح مثل حفلات الزفاف والختان والاياب من الحج والابلال من المرض (٥٩) . وينقسم الانشــاد الديني الى الاقسام التالية :

١ ــ التمجيد ٢ ــ الاذان ٣ ــ المواليد النبوية الشريفة ٤ ــ الاذكار .

التمجيد : ــ

لقد عرف الانشاد الديني الذى ينشد عادةفى وقت السحر ، الذى له ارتباط وثيق بالمقامات العــربية والعراقيــة ، ويتحدث الاســتاذ لبيب السعيد عن الانشــاد الديني فى وقت الســـحر فيقول : ــ

والذى عليه العمل الآن ان ينشد المؤذن ــ بالاضافة الى ما ذكرنا ــ القصــائد الدينية وقت السحر على المئذنة او على الدكة (٦٠) .

وفى الوثائق التاريخية ان المؤذن كان (يكلف احيانا) بانشــاد الســـحريات ، والفجريات ، والتسبيح في الثلث الاخير من الليل .

والفن الموسيقى يحكم كثيرا اصوات المؤذنين بالانشاد الديني في وقت السحر . وقد كان هذا الانشاد فى المسجد الحسيني فى القاهرة فى اوائل هذا القــرن يؤدى على نهج خاص ، فنغمة يــوم السبت (العشاق) ونغمة يوم الاحد (الحجاز)اما نغمة يوم الاثنين (السيكا) (٦١) اذا كان أول اثنين فى الشهر ، و (بياتي) اذا كان ثانى اثنين و (الحجــاز) اذا كان ثالث اثنين من الشــــهر (وشورى على جركاه) (٦٢) اذا كان رابع او خامس ايام الاثنين ، ثم نغمة يــوم الثلاثاء (الســيكاه) والاربعاء (جــركاه) والخميس (الراســــت)والجمعة (البياتي) .

وفى العــراق يبدأ التمجيد عادة بقراءة الفاتحة اولا ، ثم يتناول الفاظا مخصوصة بالتسبيح والتمجيد ، فيغني (٦٣) بها على نغم (السيكاه)او (الحجاز ديوان) ، وبعد الانتهاء من التسبيحات يأخذ فى قراءة شيء من الشــعر بما فيه الغــزل والفخر والتصوف والرجاء وغير ذلك ، فيغني به على مختلف المقامات العراقية والانغــام الداخلة فيها مثــل : ــ الارواح ، والمخالف والمحمودى ، والعجم عشيران ، والعريبون عــرب ، ويســلم التمجيد بمقام الصبا.

وللمقامات العراقيةفي التمجيد اصول خاصة لها تحريراتها ، ولكن فى بعض الاحيان تقرأ بدون تلك التحارير ، وبطبيعة الحال في الانشاد الديني لا تقرأ الالفاظ والكلمات التي اعتاد على قراءتها فى المقامات العراقيــة والتي اصــبحت نقاط ارتكاز للمغني . وفى تمجيد ليلة يختص التمجيد بنغم (الجهاركاه) والذى يتردد صداه فى اغلب مساجد بغداد التي فيها ممجدون خاصون بها ، وحتى يومنــا هذا ، كما ان بعض المغنين يســهمون فى التمجيد على المآذن حيث ترتفع اصواتهم في اجواء السماء عالية لتشدو بمختلف المقامات العراقية من خلال تمجيدهم .

الأذان :

يعتبر الأذان من أهم الشعائر الاسلامية وقدجاء فى القرآن الكريم (٦٤) (.. واذا ناديتم الى الصــلاة اتخذوهــا هزوا ولعبــا ..) (٦٥) و(.. يا ايها الذين آمنوا اذا نودى للصلاة من يوم الجمعة فاسعوا الى ذكر الله ..)

والاذان هو الاعلام بوقت الصلاة ، وقد آثرالنبي صلى الله عليه وسلم بلالا بالأذان على آخر من الصحابة (لانه كــان أندى منه صــوتا) . والمعروف ان بلالا ، وكان يدعى سيد المؤذنين ، كان مغنيا ذا صوت عذب تسكر الحانه ، ولـم يؤذن لأحد ، بعد رسول الله صلى الله عليه وسلم الا لثاني خلفاء المسلمين عمر بن الخطاب رضي‌الله عنه يوم قدم الشام حين فتحها ، وكما تقول الرواية (لم ير الناس بكاة اكثر من يومئذ ولعل‌من اسباب بكائهم — بعد الأسي لفقد النبي الذى ذكرهم بــه تأذيــن بلال — انهم تأثروا بصــوته‌الندى (٦٦) الذى خصه الرسول صلى الله عليه وسلم بالتقدير ، وآثره على غيره من الاصــوات‌الندية . واذن مرة ثانية في المدينة بناء على دعوة السبطين عليهما السلام كما تقول الرواية حيث‌روى ابن عســاكر عــن بلال نفســه انه لما نزل به بداريا وهي قرية بدمشق ، راى فى المنام النبي‌صلى الله عليه وسلم وهو يقول له : —

ما هذه الجفوة يابــلال ؟ امــا آن لك ان‌تزورني ؟ فانتبه حزينا قلقا ، فركب الى المدينة ، فأتى قبر النبي صلى الله عليه وسلم ، فجعــل‌يبكي ويمرغ خده عليه ، فأقبل الحسن والحسين فجعل يضمهما ويقبلهما فقالا : نتمنى ان نسمع‌اذانك الذى كنت تؤذن به لرسول الله صلى الله عليه وسلم . فصعد الى سطح المسجد في وقت‌السحر ووقف موقفه الذى كان يقف فيه فلمــا قال : (الله اكبر) ، ارتجت المدينة ، فلما قال(اشهد ان لا اله الا الله) ازدادت رجتها ، فلما قال (اشــهد ان محمدا رسول الله) خــرجت‌العوائق من خدورهن وقالوا (بعث رسول الله) فما رؤى اكثر باكيا ولا باكية فى المدينة بعده صلى‌الله عليه وسلم اكثر من ذلك اليوم .

المواليد النبوية الشريفة

تعتبر المواليد النبــوية الشريفة مضــاهاة‌لحفلات المقام العراقي حيث تقام المواليد النبوية الشريفــة التي قننــت قواعدهــا ذات الطــابع‌البغدادى (٦٧) والتي تتقوم مــن اربعة فصول ، وهــي تســتند فى تلاوتهــا على الاسس الفنيــة‌للمقامــات العراقية ونغماتهــا الشجية ، ولكن بأسلوب خاص بالمواليد التي تتميز به عن حفلات‌غناء المقامات العراقيــة المعروفــة بـ (الجالغي البغدادى) ومع ان للمواليــد النبوية الشريفــة‌اسسها الفنية الخاصة بحكم ارتباطها فنيا ونغميا بالمقامات العراقيــة فاننا نرى المغنين مــن قراء‌المقامات العراقية يرددون بعض القصائد الدينية على اسلوب الغناء فى المقام وبتغيير جزئي بسيط . اما الفصول الاربعة فهي : —

أ — الفصل الاول : —

ويقرأ فيه المقامات العراقية التالية : —

١ — العشيران ٢ — الاورفه ٣ — العجم —أو— النهاوند ٤ — الحجاز كاركرد ٥ — الجبورى

٦ ـ الحديدى ٧ ـ المثنوى ٨ ـ السفيان .

ب ـ الفصل الثانى : ـ

وتقرأ فيه المقامات العراقية التالية :

١ ـ السيكاه ٢ ـ الراست ٣ ـ البيات ٤ ـ العراق .

ج ـ الفصل الثالث : ـ

وتقرأ فيه المقامات العراقية التالية :

١ ـ الصبا ٢ ـ الماهور ٣ ـ العجم عشيران

د ـ الفصل الرابع : ـ

وتقرأ فيه المقامات العراقية التالية : ـ

١ ـ الصبا ٢ ـ الجمال ٣ ـ المخالف .

الاذكار : ـ

لقد عرفت الطرق الصوفية منذ اكثر من اثنى عشر قرنا ، اى بعد القرن الهجرى الاول ، وعلى وجه التحديد بعد وفاة النبي صلى الله عليه وسلم ، وعلى كثرتها وتعددها فهي ترجع فى الاصل الى الطريقة المحمدية الاولى ، واليها تعود جميع الطرق الصوفية (٦٨) وتقام حلقات الذكر فى التكايا وزوايا المساجد واروقة الجوامع (٦٩) باستمرار بأسلوب المقامات العراقية الخاصة بالاذكار ، وخاصة حلقات الذكر التي تقام فى الحضرة الكيلانية في شهر رمضان المبارك ، وفى التكية البند نيجية في باب الشيخ ، والتي تقرأ فيها كذلك الموشحات والقصائد الدينية (٧٠). ومن هذه الطرق نذكر احدى عشرة طريقة منها ، على سبيل المثال لا الحصر ، وهي : ـ

١ ـ المحمدية : ـ

وهي الاولى ، واليها ترجع جميع الطرق الصوفية على كثرتها وتعدد مشايخها .

٢ ـ الصديقية : ـ

وتنسب فى الاصل الى أول خلفاء المسلمين أبى بكر الصديق رضي الله عنه .

٣ ـ الاويسية : ـ

وهي منسوبة الى خير التابعين أويس القرني رضي الله عنه .

٤ ـ الخضرية : ـ

وهي تنسب الى سيدنا الخضر رضي اللهعنه .

٥ ـ الجنيدية : ـ

وهي تنسب الى الامام ابي القاسم الجنيدى رضي الله عنه .

٦ ـ القادرية : ـ

وهي منسوبة الى سيدنا الشيخ عبد القادرالكيلاني رضي الله عنه .

٧ ـ الشاذلية : ـ

وهي منسوبة الى سيدنا ابو الحسن الشاذلي رضي الله عنه .

٨ ـ العروسية : ـ

وهي منسوبة الى سيدنا احمد بن عروس رضي الله عنه .

٩ ـ الخلوتية : ـ

وهي تنسب الى المشائخ الملتزمين .

١٠ ـ النقشبندية : ـ

وهي منسوبة الى شيخ الطريقة الولي بهاءالدين محمد بن محمد البخارى المعروف بنقشبند رضي الله عنه .

١١ ـ الرفاعية : ـ

وهي تنسب الى سيدنا الشيخ احمدالرفاعى رضي الله عنه .

وتقرأ الاذكار حسب فصول خاصة بها ،وتعتمد على المقامات فى الوطن العربى . اما فى العراق فهي خاصة فى بغداد (٧١) والاذكار المعروفةاربعة وهي الذكر القادرى والذكر الرفاعي والذكر البغدادى والذكر المصرى ، وفيما يلي الذكرالمصرى ويقرا فى اربعة فصول على النحو الآتي :ـ

أ ـ الفصل الاول : ـ

ويسمى (الدايم) وتقرا فيه المقامات العراقية التالية : ـ

١ ـ الصبا ٢ ـ السيكاه ٣ ـ الحجاز ٤ ـ الحديدى ٥ ـ الخلوتي ـ او ـ السلمك .

ب ـ الفصل الثانى : ـ

ويسمى (المثلث) وتقرا فيه المقامات العراقية التالية : ـ

١ ـ الراست المصرى ٢ ـ البيات ٣ ـ البنجكاه ٤ ـ البهيرزاوى ـ في بعض الاحيان ـ

٥ ـ العتابة (المصلاوية) .

ج ـ الفصل الثالث : ـ

ويسمى (البيومي) أو (القيوم) أو (الليسي) أو (التوحيد) وتقرا فيه المقامات العراقية التالية : ـ

١ ـ الخلوتي ٢ ـ الطاهر ٣ ـ الحكيمي .

د ـ الفصل الرابع : ـ

ويسمى (المخفي) وتقرا فيه المقامات العراقية التالية : ـ

١ ـ المنصورى ٢ ـ الخلوتي ٣ ـ الحكيمي ٤ ـ الشرقي دوكاه .

أسماء المقامات : ـ

تمتاز المقامات العراقية بتسميات متعددة وكثيرة ومتنوعة ، منها أسماء عربية وعراقية ، واخرى اعجمية كالتركية والفارسية . وان هذا التعدد الكبير فى التسمية يحتاج في الحقيقة الى مراجعة واعادة النظر . ليس بالنسبة للموسيقى العراقية فحسب ، بل وحتى الموسيقى العربية بصورة عامة . ولقد سبق لي وان قدمت اقتراحا الى مؤتمر الموسيقى العربية المنعقد فى بغداد فى عام ١٩٦٤ (٧٢) وهو كما يلي : ـ

كان قد اقترح الاستاذ **محمد زكي** فى الجلسة الثانية للجنة المقامات والايقاع والتاليف التي عقدت برئاسة الاستاذ **المرحوم رؤوف يكتابك** ، وسكرتارية **الدكتور محمود احمد الحفني** فى مؤتمر الموسيقى العربية الاول المنعقد فى القاهرة يوم الثلاثاء ١٩٣٢/٣/٢٩ مايلي : ـ

(.. اقترح على المؤتمر ان يبدى الرغبة فى ان تتخذ الاجراءات اللازمة للوصول الى توحيد تسمية المقام في البلاد العربية المختلفة ..)

واخذت الاصوات على هذا الاقتراح فواقفوا عليه بالاجماع .

فمن البديهي ان هذا الاقتراح الذى اجمع عليه الاعضاء ، هو جدير بالاخذ به والعمل على تحقيقه والاسراع الى اعداد التسميات الموحدة للمقامات العربية ، والعمل على تعميمها في الوطن العربي بدلا من التسميات المتعددة فى كل بلد من البلاد العربية .

وحين ارجو من حضرات السادة الافاضل اعضاء المؤتمر الدولي للموسيقى العربية احياء هذا الاقتراح القيم ، اضيف اليه جانبا اخر متمماهو ان يقوم المؤتمر بتكوين لجنة فنية تقوم بوضع اصطلاحات عربية للمقامات التي تحمل اسماء ليست عربية لا مبرر لها ، للسير عليها خصوصا ونحن نعيش فى هذه المرحلة التي تحتم علينا ان نستبدل كل المصطلحات الاجنبية والاعجمية ؛ بمصطلحات عربية موحدة (٧٢) .

ولعل اكثر المقامات العربية تعددا فى الاسماء هي المقامات العراقية ، وهي تحمل اسماء كثيرة منها اسماء عربية وعراقية ، ومنها اسماء اعجمية واجنبية ، وبعضها تحمل اسماء الاشخاص الذين وضعوها ، والبعض الآخر يحمل أسماء العشائر التي ينتمي اليها واضعو المقام ، والبعض الآخر يحمل اسماء العوائل والأسر والجماعات الصوفية، وقسم يحمل اسماء الدول والاقاليم والمدن والقرى ، وقسم آخر يحمل أسماء الاوتار ، الى جانب التسميات الاخرى التي تسمى بأسماء اعجمية هي تصنيف لتلك التسميات المتعدد ، وهي كما يلي : ـ
أ ـ المقامات التي تحمل أسماء واضعيها وهي : ـ

١ ـ محمودى ـ نسبة الى مخترعه وكان اسمه (محمود) .

٢ ـ منصورى ـ نسبة الى مخترعه المغني (منصور ابن زلزل) .

٣ ـ ابراهيمي ـ نسبة الى مخترعه المغني (ابراهيم الموصلي) .

٤ ـ طاهر ـ نسبة الى مخترعه كان يسمى (طاهر) .

٥ ـ راشدى ـ نسبة الى مخترعه وكان يسمى (راشد) .

٦ ـ مسجين ـ نسبة الى مخترعه وكان يسمى (مسجين) .

٧ ـ عمر كله ـ نسبة الى مخترعه وكان يسمى (عمر كله)

٨ ـ علي زبار ـ نسبة الى مخترعه وكان يسمى (علي زبار) .

٩ ـ احمد دايي ـ نسبة الى مخترعه المغنى (احمد دايي) .

١٠ ـ موجيلا ـ نسبة الى مخترعه المغني(موجيلا) .

١١ ـ مال الله ـ نسبة الى مخترعه المغني(مال الله) .

ب ـ المقامات التي تحمل أسماء العشائر وهي :ـ

١ ـ البيات ـ نسبة الى عشيرة البيات .(عربية) .

٢ ـ الجبوري ـ نسبة الى عشيرة الجبور.(عربية) .

٣ ـ اللامي ـ نسبة الى عشيرة بني لام .(عربية) .

٤ ـ الحديدي ـ نسبة الى عشيرة الحديدي. (عربية) .

٥ ـ الزنكنة ـ نسبة الى عشيرة الزنكنةفي شمال العراق (عربية) .

٦ ـ الباجلان ـ نسبة الى عشيرة الباجلان(كردية) .

٧ ـ البختيار ـ نسبة الى عشيرة البختيار(ايرانية او كردية) .

جـ ـ المقامات التي تحمل أسماء العوائل والاسروالجماعات الصوفية والطوائف وهي :ـ

١ ـ الخلوتي ـ نسبة الى الجماعة الصوفيةالخلوتية .

٢ ـ الحسيني ـ نسبة الى عائلة الحسينية

٣ ـ الحكيمي ـ نسبة الى عائلة الحكيمي.

٤ ـ الخليلي ـ نسبة الى عائلة الخليلي .

٥ ـ القزاز ـ نسبة الى عائلة القزاز

٦ ـ الجماص ـ نسبة الى عائلة الجماص .

٧ ـ السيساني ـ نسبة الى السيسانيين .

د ـ المقامات التي تحمل اسماء الدول والاقاليم وهي :

١ ـ العراق ـ نسبة الى القطر العراقي

٢ ـ الحجاز ـ نسبة الى [illegible] الحجاز فى المملكة العربية السعودية .

٣ ـ قطر ـ نسبة الى [illegible]رة قطر .

٤ ـ العجم ـ نسبة الى بلاد فارس (ايران)

٥ ـ اذربيجان ـ نسبة الى اقليم اذربيجان فى الاتحاد السوفيتي .

هـ ـ المقامات التي تحمل اسماء المدن والقرى والاحياء وهي : ـ

١ ـ الحليلاوى ـ نسبة الى مدينة الحلة (في العراق)

٢ ـ الحويزاوى ـ نسبة الى حويزة (في العراق)

٣ ـ البهيرزاوى ـ نسبة الى قرية بهرز (فى العراق)

٤ ـ الباجلان ـ نسبة الى قرية باجلان (او) عشيرة الباجلان التي تسكن فى قرية الباجلان (فى العراق) .

٥ ـ تفليس ـ نسبة الى مدينة تفليس (فى اذربيجان بالاتحاد السوفييتي) .

٦ ـ النهاوند ـ نسبة الى مدينة نهاويند (فى ايران)

٧ ـ اصفهان ـ نسبة الى مدينة اصفهان (فى ايران)

٨ ـ الاورفه ـ نسبة الى مدينة فايران ويقال انها في تركية ـ وربما انه مشتق من اسم عائلة الاورفلي .

٩ ـ القوريات ـ نسبة الى قرية (او حي) في كركوك (فى العراق) .

١٠ ـ البشيرى ـ نسبة الى قرية البشيرى فى الموصل (فى العراق) .

و ـ المقامات التي تحمل اسماء الاوتار فى آلة العود وهي : ـ

١ ـ اليكاه ـ نسبة الى الوتر الاول في آلة العود .

٢ ـ عشيران ـ نسبة الى الوتر الثاني فى آلة العود .

٣ ـ الدوكاه ـ نسبة الى الوتر الثالث في آلة العود .

٤ ـ النوى ـ نسبة الى [illegible] الرابع فى آلة العود .

٥ ـ الكردان ـ نسبة الى الوتر ال[illegible] فى آلة العود .

ز ـ المقامات التي تحمل اسماء عربية وهي : ـ

١ ـ البيات

٢ ـ ا[illegible]

٣ ـ الحجاز

٤ ـ الحسيني

٥ ـ العشاق

٦ ـ الزنجران

٧ ـ العراق

٨ ـ البيات شورى

٩ ـ النكريز

١٠ ـ الماهور

١١ ـ الارواح

١٢ ـ المستعار

١٣ ـ الاوج .

ح ـ المقامات التي تحمل أسماء عراقية وهي : ـ

١ ـ الخنبات

٢ ـ الجمال

٣ ـ المدمي

٤ ـ الحويزاوى

٥ ـ المثنوى

٦ ـ الخلوتي

٧ ـ البهيرزاوى

٨ ـ الحجاز غريب

٩ ـ الحجاز شيطاني

١٠ ـ المخالف

١١ ـ القريباش

١٢ ـ النارى

١٣ ـ الحليلاوى

١٤ ـ القزاز

١٥ ـ الحجاز اجغ

١٦ ـ اللامي

١٧ ـ اللاووك

١٨ ـ الغزال

١٩ ـ الزنبورى

٢٠ ـ الجماص

٢١ ـ البسفيان

٢٢ ـ السيسباني

٢٣ ـ الميثاوى

٢٤ ـ المثكل

٢٥ ـ الركباني

٢٦ ـ السلمك

٢٧ ـ العبوش

٢٨ ـ القلابيجان

٢٩ ـ الحجاز مدني

٣٠ ـ الحجاز ديوان

٣١ ـ المكابل

ط ـ المقامات التي تحمل اسماء اعجمية كالتركية والهندية والفارسية وهي : ـ

١ ـ السيكاه

١٢ ـ الهمايون

٢ ـ الراست
٣ ـ الحجاز كار
٤ ـ الحجاز كاركرد
٥ ـ كرد
٦ ـ سيكاه بلبان
٧ ـ البنجكاه
٨ ـ الشرقي راست
٩ ـ النوروز عجم
١٠ ـ الاوشار
١١ ـ الشرقي دوكاه
١٣ ـ الهفتكار
١٤ ـ الشرقي اصفهان
١٥ ـ الكلكلي
١٦ ـ الراست الهندى
١٧ ـ النهفت
١٨ ـ النهاوند
١٩ ـ الشهناز
٢٠ ـ السيه رنك
٢١ ـ السيكاه عجم
٢٢ ـ الايدين .

ى ـ المقامات التي تحمل أسماء مركبة من اسمين واحد عربي والآخر أعجمي وهي : ـ

١ ـ دشت العرب
٢ ـ العريبون عجم
٣ ـ السيكاه حلب
٤ ـ سعيدى اوشار
٥ ـ البتسه نكار
٦ ـ البيات عجم
٧ ـ العجم عشيران

مغنيات المقامات العراقية :

وقد عرف المقام العراقي بانه غناء رجولي ، فلذلك نجد ان معظم قراء المقام هم من الرجال ، ولكن مع ذلك فقد غنت بعض المغنيات المقامات العراقية ، فقد سجلت المغنية **صديقة الملاية** على اسطوانات عددا من المقامات العراقية وهي : ـ

١ ـ البهيرزاوى
٢ ـ المدمي
٣ ـ الحكيمي
٤ ـ القوريات
٥ ـ القريباش (باللغة التركية)
٦ ـ العمر كله

كما سجلت المغنية **سلطانه يوسف** على اسطوانات مقام الحكيمي ، وسجلت المغنية **تتو المنلاوية** على اسطوانتين مقامي القطر والبهيرزاوى ، وسجلت على اسطوانات المغنية

روتي وبهية كشكول وبدرية انور بعض المقامـاتالعراقية . وكان اجمل المقامات العراقية المغناة بالاصوات النسائية مقام (البهيرزأوى) للمغنية**صديقة الملاية** التي كانت موفقـة فى أدائه ، الى جانب ملائمته لصوتها الى حد بعيد .

الاغاني العراقية وعلاقتها بالمقامات العراقية

هناك ارتباط وثيق بين المقامات العراقيةوالاغاني العراقية القديمة المعروفة بـ (البستات) اذ انها تغنى عادة بعد انتهاء المغني من أداء المقام. وهي كمادة فاصلة بين مقام ومقام ، والبسـتة تكون بطبيعة الحال مـن نفس نغم المقـام ، وهيتحمل ملامح ومميزات خاصـة وهي بسـتات بغدادية ذات ايقاعات عراقية . والبستة البغداديةهي عبارة عن اغنيات زجلية تتبع أصولاً خاصة في النظم والتلحين ، وفيما يلي نماذج مـن بعضنصوص البستات البغدادية التي اعتاد المغنون غنائها بعد غناء المقامات ومنها بستة (جيت اسألكعلردة) وتفنى عادة بعد مقام المخالف ، وهي مـن نغم المخالف التي تقول كلماتها : ـ

جيـــت اســـــالك علـــرُدة
لـــيره او مجيـــدى خـــــده

جيـــت اســـــالك انـــت امنـين
تسـسـوه العمــاره الصـــوبين

حطلــك حـــرز عـــن العـــين
يمعـــــــوُد لا تتعـــــــده

• • •

شـــعيون عنـــك شـــعيون
تســـــوه حبيبـــه اوخاتـــون

واهـــل البلـــد مايـــدرون
يقولـــون شـــامه ابخـــده

• • •

الـف اوهلـه ابهـل اســمر
منـــك يفـــوح العنـــبر



وانـــه اعلـــــى فراقـك مكـــدر
اللــــــه علـــى اليتعــــــدَّه

• • •

يابـــو الكذيلـــه الســــــفاحه
شـــــطنه عبرتــــه اســـباحه
يوليـــــد دكعــــــد راحـــــه
يمعـــــــــوُّد لا تتعـــــــــده

• • •

وتغنى بعد مقام الاوشار بستة(قل لي ياحلو)دجلة) وهى صورة وصفية رائعة تتغنى بجمال الطبيعة فى الربيع على شواطىء دجلة وهى مـن نغم البيـات وايقـاع السكنين سـماعي وتقـول كلماتها : ـ

علـى شــواطى دجلـه مــر
يامنيتـي وقـــت الفجــر

• • •

لفــــــرش ابرملـــــــه
علـــى شـــواطي دجلـــه

• • •

والمـــاى دهلـــه يالمتحـــدر

• • •

شـــــوف الطبيعـــــة
تزهـــــي بديعـــــة
قمـــــره وربيعـــــه
يحلــــــه الســـــهر

• • •

على شــواطي دجلـــة مـــر

• • •

وتغنى بعد مقام الاوشار بستة (كلي ياحلو) وهي من نغم الاوشار ومن ايقاع الجورجيني وتقول كلماتها : ـ

قل لي يا حلو منين الله جابك
خزن جرح قلبي من عذابك

• • •

هم هذا نصيبي وانجبر بيه
لا آني أتوب ولا الله يهديه

• • •

قل لي واشفت منى اذيه
قلبك صخر ماحن عليه

• • •

قل لي واشبدت مني جنايه
خليت الخلك تحجي عليه

• • •

قل لي ياحلو منين الله جابك
خزن جرح قلبي من عذابك

• • •

وتغنى بعد مقام السيكاه بستة (اناالمسجينة انا) وهي من نغم السيكاه وايقاع السنكين سماعي وتقول كلماتها : ـ

انا المسجينة انا
انا الباعوني هلبي
بشعير والوعده سنه

• • •

لابس عبايه حبي
نازع عباية حبي
زعلان ويايه
لاشكر زلف

واللــــه ماجــــوز منــه
لابــس دمــــيرى حبـــي
نــازع دمـــيرى حبــي
زعـــــلان ويايـــــه
لاشكـــــــر زلـــف
واللـــه ماجـــوز منـــه

●●●

وتغني بعد مقام الاورفه (من نغم الحسيني على الدوكاه) بستة (فراكهم بجاني) (٧٥) وهي من نغم الحسيني وايقاع الدارج وتقول كلماتها :ـ

افراقهـــــم بجانـــــي
جلمــــا طليــة بالضلــع
بيـــك اشــــترك دلالــــي
يكلـــون حبــي زعـــلان
ياكهـــــوتك عـــــزاوى
بيهـــا المدلـــل سلمـــان

●●●

لا اركــض وراهــــم واصيح
نوبــه انجبـــح نوبــه طيـح
ماظـــــل بيــه عظم اصحيح
سواهـــــا بيـــه سلمـــان
بيـــك اشـــترك دلالــــى
يكلـــون ولفـــي زعـــلان
ياكهـــــوتك عـــــزاوى
بيهـــا عـــلاوى فرحـــان
ابفالـــي الثمـــن لشريكـــم
ســـواها بيـــه سلمـــان
بيـــك اشـــترك دلالــــى
يكلـــون حبــي زعـــلان
ياكهـــــوتك عـــــزاوى
بيهـــا حســـامي سكـــران

●●●

وهناك بستات بغدادية قديمـة عديـدة ،وكل مغني يختار البستة التي تلائم المقام الذى يغنيه ، وهناك عدة بستات من نفس كل مقام وهي تشتمل جانبا آخر من جوانب الغناء العراقي بالاغنية القديمة ذات الطابع النغمي المشحون بالتعابير الزجلية والنغمية الجميلة المعبرة عن تلك الحياة التي كان يعيشها الانسان العربي في العراق .

المصــادر

١ ــ نهج البلاغة ــ للامام علي بن ابي طالب شرح الشيخ محمد عبده ــ الجزء الثالث (ص ١٩٣) .

٢ ــ عثر الاستاذ سلمان شكر رئيس فرع الموسيقى في معهد الفنون الجميلة أثناء وجوده في استنبول عام ١٩٥٥ على كتاب (مقاصد الالحان) في دار الكتب .

٣ ــ تاريخ المقامات العراقية ــ بقلم عبد الوهاب بلال ــ الجمهورية العدد (٥١٥) بغداد الاربعاء ١٩٧٠/٧/٣٠ .

٤ ــ سفينة الملك ونفيسة الفلك ــ تاليف الامام محمد بن اسماعيل بن عمر شهاب الدين ــ الطبعة الحجرية ــ القاهرة عام ١٢٨١ هـ .

٥ ــ الشفاء ــ تاليف الرئيس ابن سينا تحقيق زكريا يوسف ــ القاهرة عام ١٩٥٦ .

٦ ــ الادوار في معرفة النغم والادوار ــ تاليف صفي الدين عبد المؤمن الارموي البغدادي اخرجه الدكتور حسين علي محفوظ بغداد عام ١٩٦١ .

٧ ــ الموسيقى العراقية في عهد المغول والتركمان ــ تاليف عباس العزاوي المحامي ــ بغداد عام ١٩٥١ ــ ص (١٠٣) .

٨ ــ الرسالة الفتية ــ تاليف محمد عبد الحميد اللاذقي ــ مخطوط ــ نسخة مصورة ــ في مكتبة معهد الفنون الجميلة ــ بغداد .

٩ ــ الكندي ــ تاليف مجدي العقيلي ــ دمشق عام ١٩٦٤ ــ ص (١٨) .

١٠ ــ النغم ــ تاليف يحيى بن علي المنجم ــ تحقيق زكريا يوسف ــ القاهرة عام ١٩٦٤ .

١١ ــ الموسيقى العراقية في عهد المغول والتركمان ــ تاليف عباس العزاوي ــ (١٥ ــ ١٦) .

١٢ ــ زرياب بن الحسن علي بن نافع ــ موسيقار الاندلس ــ تاليف الدكتور محمود احمد الحفني ــ سلسلة اعلام العرب العدد (٥٤) ص (١٠) .

١٣ ــ الحديث لابراهيم المعجمي واسحق الموصلي اللذين اشتهرا في زمن بني العباس .

١٤ ــ مع الاغاني والموسيقى الشعبية العربية ــ بقلم رشدي صالح ــ مجلة الكاتب العدد (٣٨) ايار ١٩٦٤ ــ ص (٤٩) .

١٥ ـ المصدر السابق ص (٥٠) .

١٦ ـ المصدر السابق ص (٥١) .

١٧ ـ تاريخ الموسيقى العربيـة ـ تاليف هنرى جورج فارمر ـ ترجمة الدكتور حسين نصـار ـ مراجعة الدكتور عبد العزيز الاهوانى ـ سلسلة الالف كتـاب العدد (٧) القاهرة عام ١٩٥٦ .

١٨ ـ المصدر السابق .

١٩ ـ المصدر السابق .

٢٠ ـ المؤذن والمؤذنون ـ تاليف لبيب السعيد ـ القاهرة عام ١٩٧٠ ـ ص (١٢٤ ـ ١٢٥) .

٢١ ـ المصدر السابق .

٢٢ ـ النغمة وجمعها ـ نغمات او انغام .

٢٣ ـ المقام وجمعها ـ مقامات .

٢٤ ـ الشرقي ـ ويقصـد بهـا التركي والاذربيجاني والفارسي والهندى .

٢٥ ـ الموسيقى العربيـة ـ تاليف طنطاوى جوهرى ـ القاهرة عام ١٩١٤ .

٢٦ ـ المقام بين الموسيقى والغناء ـ بقلم عبد الوهاب بلال جريدة الجمهورية العدد (٥٤٠) بغـداد ـ الخميس ١٩٦٩/٨/٢٨ .

٢٧ ـ الدر النقي فى علم الموسيقى ـ تاليف الشيخ احمد بن عبد الرحمن القادرى الرفاعي الشهير بالمسلم الموصلي ـ قدم له وعلق عليه ـ الشيخ جلال الحنفي ـ بغـداد عـام ١٩٦٤ . ص (٢٧) .

٢٨ ـ المصدر السابق .

٢٩ ـ التحرير وجمعها ـ تحارير .

٣٠ ـ الاوصال ومفردها ـ وصلة .

٣١ ـ الغناء العراقي ـ تاليف حمودى ابراهيم الوردى ـ بغداد عام ١٩٦٤ ص (١١٢ ـ ١١٣) .

٣٢ ـ القرارات ومفردها ـ قرار .

٣٣ ـ الطبقات ومفردها ـ طبقة .

٣٤ ـ الميانة وجمعها ـ الميانات .

٣٥ ـ الموسيقى النظرية ـ تاليف سليم الحلو ـ الطبعةالاولى ـ بيروت عام ١٩٦١ . ص (٦٧) .

٣٦ ـ الغناء العراقي ـ تاليف حمودى الوردى ـ ص(٢٩) .

٣٧ ـ المصدر السابق ص (٨٣) .

٣٨ ـ القوريات في الادب الشعبي التركماني ـ بقلمابراهيم الداقوقي ـ مجلة التراث الشعبي ـ العدد (٨) بغداد ١٩٦٤ ص (٤٦) .

٣٩ ـ المصدر السابق ص (٤٨) .

٤٠ ـ فنون الادب الشعبي التركماني ـ تاليف ابراهيمالداقوقي ـ الطبعة الاولى ـ بغداد ١٩٦٢ ص (٤٨) .

٤١ ـ المغنـون البغداديون والمقـام العراقي ـ تاليفالشيخ جلال الحنفي ـ بغداد ١٩٦٤ ص (٦٢) .

٤٢ ـ الطرب عند العرب ـ تاليف عبد الكريم العلاف ـالطبعة الثانية ـ بغداد ١٩٦٣ .

٤٣ ـ البيات شورى ـ الاتراك يسمونه ـ القرجغار .

٤٤ ـ الشرقي ـ كلمة تركية تطلق على كل نغم مـنالانغام وهي مقـابل (الموشح) او (الـدور) في الموسيقى العربية .

٤٥ ـ اول من دون هذه الايقاعات العراقية الاستاذحمودى الوردى .

٤٦ ـ السويت ـ نوع من الصيغ في الموسيقى الاوربية،والسويت متتابعة موسيقية ترجع الى القرن السادس عشر عندما كانت عبارة عن عدد متتابع من الرقصات والاغنياتالشعبية ـ او الحان كنسية ـ راجع كتاب التذوق الموسيقي ـ دائرة معرف موسيقية تاليف سعيد عزت ـ الطبعة الاولى ـالقاهرة عام ١٩٥٨ ـ ص (٢٧٦) .

٤٧ ـ The Listener's Guide to Music With a Concert - Goer's Glossary
Percy A Scholes Oxford, Paperback 1961 P. 95

٤٨ ـ النغم المبتكر في الموسيقى العراقية والعربية ـتاليف عبد الوهاب بلال ـ بغداد عام ١٩٦٩ ـ الطبعة الاولى ـ ص (٦) .

٤٩ ـ المصدر السابق ـ ص (١٥) .

٥٠ ـ مقام المخالف ـ تاليف حمودى ابراهيم الوردى ـبغداد عام ١٩٦٩ ص (٦،٦٥،٨،١٠) .

٥١ ـ كيف وضع احمد زيدان مقام دشت العرب ـبقلم عبد الوهاب بلال ـ جريدة الجمهورية العدد (١٠٨٠) بغداد الخميس ١٩٧١/٥/٢٧ .

٥٢ ـ حركات التسلل على القومية العربيــة ـ تاليفالدكتور ابراهيم احمد العدوى ـ سلسلة المكتبة الثقافيــة العدد (٥٠) ص (٥) .

٥٣ ـ موجز عن الموسيقى الهندية ـ مجلة الهند ـ العددالسادس ـ تموز/آب ١٩٧٠ السنة الثانية ـ باللغة العربية .

٥٤ ـ تاريخ الآلات الموسيقية فى العراق القديم ـ تاليفالدكتــور صبحي انــور رشــيد بيروت ـ عــام ١٩٧٠ ص (١١،٢،١) .

٥٥ ـ The Harvard Brief Dictionary of Mucic Willi Apel & Ralph T. Daniel Cambridge, 3 Massachusetts USA 1960 P. 186

٥٦ ـ تاريخ الآلات الموسيقية فى العراق القديم ـ تاليفالدكتور صبحي انور رشيد الهامش ص (١١) .

٥٧ ـ الزورخانة وجمعها ـ الزورخانات .

٥٨ ـ الغناء العراقي ـ تاليف حمودى الوردى ـ ص(١٠٠) .

٥٩ ـ التراث الموسيقي فى الموصــل ـ تاليف الدكتورمحمد صديق الجليلي ـ الموصل عام ١٩٦٤ ص (١٣) .

٦٠ ـ الاذان والمؤذنون ـ تاليف لبيب السعيد ص (٩٤ـ ٩٥) .

٦١ ـ سيكا وتعني مقام سيكاه .

٦٢ ـ جركا ـ وتعني مقام جهاركاه .

٦٣ ـ المغنــون البغداديون والمقــام العراقي ـ تاليفالشيخ جلال الحنفي ـ ص (٣١ ـ ٣٢) .

٦٤ ـ القرآن الكريم ـ سورة المائدة/٥٨ .

٦٥ ـ القرآن الكريم ـ سورة الجمعة/٩ .

٦٦ ـ الاذان والمؤذنون ـ تاليف لبيب السعيد ـ ص(٩٤ ـ ٩٥) .

٦٧ ـ المغنون البغداديون والمقام العراقي ـ تاليف الشيخجلال الحنفي ـ ص ٢٦ .

٦٨ ــ الالحان والايقاعات فى الطرق الصوفية ــ بقلمعبد الحميد الصادق المجراب رئيس دائرة الفنون الشعبية الوسيقية ــ بحث وزع فى طرابلس الغرب فى ليبيا على أعضاءمؤتمر مجمع الوسيقى العربى الاول عام ١٩٧١ .

٦٩ ــ التراث الموسيقي فى الموصل ــ تاليف الدكتورمحمد صديق الجليلي ــ ص (٢) .

٧٠ ــ المصدر السابق ص (٣) .

٧١ ــ المغنــون البغداديون والمقــام العراقي ــ تاليفالشيخ جلال الحنفي .

٧٢ ــ النغم المبتكر فى الموسيقى العراقية والعربية ــتاليف عبد الوهاب بلال ص (٢٠) .

٧٣ ــ جريدة الجمهورية العدد (٣٤١) بغداد الاثنين٧/١٢/١٩٦٤ .

٧٤ ــ كتاب مؤتمر الموسيقى العربية الاول ــ القاهرةعام ١٩٣٢ .

٧٥ ــ الاغاني القديمة ــ تاليف حمودى الوردى ــ الجزءالاول ــ بغداد عام ١٩٧٠ . ص (١٤) .

★ ★ ★

عبد الغني شعبان *

الموسيقى العربية
وموقعها من الموسيقى العالمية

يعتبر تقسيم السلم الموسيقى الى ارباع من اهم الميزات التى تختص بها موسيقانا الشرقية(١) الى جانب خصائص اخرى سنعود اليها فى نطاق بحثنا عندما يسمح سياق البحث فى تسلسل المواضيع .

ويتوق العالم الغربى اليوم الى الجديد فى لغة الموسيقى والالحان ، والجديد في نظر علماء الموسيقى من اهل الغرب المعاصرين انما يكمن فى العودة الى ينابيع الموسيقى الشرقية ، وبصورة خاصة تلك التى بنيت على اساس ربع الصوت . فلقد جاء فى كتاب: «تقنية الاوركسترا المعاصرة»(٢)

---

* الاستاذ عبد الغني شعبان قائد اوركسترا الاذاعة اللبنانية وعضو مجمع الموسيقى العربي . له العديد من الدراسات فى الموسيقى العربية والعالمية كما وضع اعمالا موسيقية عربية بالاسلوب العالمي .

(١) هى الموسيقى العربية والتركية والفارسية مع بعض الاختلافات الفرعية من وجهة نظر علمية فحسب ، ذلك ان الشخصية والطابع والصياغة تختلف فيما بينها .

(٢) وعنوانه : La Technique de L'Orchestre contemporain par A. Castella et V. Mortani - Tradution Francaise, par P. Petit. p. 203.

ما يلي تحت عنوان : « الآلات الموسيقية ذات ارباع الصوت » : « يحلم المؤلفون الموسيقيون المعاصرون ، وباغلبيتهم الساحقة بان يتحرروا من النظام (او الاسلوب) المعدل ـ Système Tempéré ـ الحالي ـ يشجعهم على هذه الرغبة في الانعتاق والتوق الى الانصراف عن النظام المعدل ، في الغالب ، تلك الاختبارات الجديدة الجارية على الموسيقى ذات ربع الصوت ، ويعتبر اهمها تلك التي تجري بحسب القاعدة التنظيمية في مدرسة يديرها في مدينة براغ الاستاذ « الويزهابا » (٣) وقد جرى تأسيس هذه المدرسة عام ١٩٢٣ م .

« وتلبية للحاجة الملحة في الابحاث والتجارب التطبيقية ، فقد تم صنع معزف ـ Piano ـ خاص له صفان من الملامس ـ Touches ـ التي يعزف عليها بالاصابع ، يرتبط فيها الصف الاول بالصف الآخر بعلاقة تتناوب فيها اصوات الدرجات بين صفي الملامس المتوازيين بحيث تتدرج الابعاد الموسيقية بتقسيم متقارب يجعل بين الملمس ـ Touche ـ في الصف الاول او الاعلى ، والملمس المقابل في الصف الثاني او الادنى مسافة ربع صوت ، وتتعاقب هذه الارباع بسلسلة ملونة غاية في الدقة وتسمى اصطلاحا : (٤) Ultra - Chromatique ويتدرج هذا التقسيم ابتداء من اول درجة في « البيانو » حتى آخر درجة . ونرى في الرسم التالي (شكل ١) نموذجا لبيانو قديم والمسمى Clavecin يشبه البيانو المذكور من حيث الصفين المتوازيين .

وفي براغ ايضا تم صنع عدة آلات موسيقية هوائية Instruments a Vent بما في ذلك الارمونيوم Harmonium ، ثم ظهر منذ عهد قريب جدا (القيثار ذو الارباع Guitar a quart de ton) ايضا » .

ويستطرد المؤلف فيقول : « ان استعمال هذه الآلات الجديدة مازال محدودا حتى الان ، ولكن من المحتمل جدا ان يصير انتشارها بشكل واسع في مستقبل قريب ، لانها تقدم للتواقين من محبي الجديد في اللغات الموسيقية ، كل ماتصبو اليه نفوسهم من رغبات » .

« وقد صار ايضا استنباط بعض الآلات الموسيقية من ذوات ارباع الصوت في ايطاليا بادارة الاستاذ **سلفستر باغليوني** ـ Silvaster Paglioni ـ من جامعة روما » .

---

(٣) الويز هابا ـ Alois Haba ـ مؤلف موسيقي تشيكوسلوفاكي معاصر من مواليد بلدة ويزووتيز ـ عام ١٨٩٣ وهو واضع مؤلفات سمفونية وكونشرتو للبيانو والاوركسترا وغيرها الكثير ... ومن المؤلفات النظرية الموسيقية وضع المنهج الجديد للبناء التوافقي ـ Construction Harmonique ـ (عن القاموس الموسيقي الفرنسي الجديد ـ Nouveau Dictionnaire de Music, - P. Armay Tienot
(ومنهج الهارموني هذا يختص بالموسيقى المبنية على ارباع الصوت (الباحث) .

(٤) يمكن لكل بعد ـ intervalle ـ يحتوي على صوت كامل ان يشطر الى نصفين احدهما طبيعي ـ Diatonique ـ والاخر ملون ـ Chromatique عن « نظرية الموسيقى العالمية » المجموعة الاولى من الموسوعة الموسيقية في قواعد علم الموسيقى ـ للباحث ـ والكروماتيكية المعروفة في الموسيقى الكلاسيكية الغربية تنقسم بدورها هنا من جديد ، وفي مرحلة جديدة الى جزئين جديدين وقد اطلق على هذا التقسيم الدقيق اسم Ultra-chromatique

وهذا التقسيم ليس بجديد على موسيقانا (الشرق ـ عربية) لانها موجودة فيها بصورة طبيعية ، بالاضافة الى وجود نفس الكروماتيكية الكلاسيكية المعروفة عند الغربيين من قبل ان يكتشفوها ويطلق عليها هذا الاسم . وسنرى ذلك عند استعراض سلم الكندي . ـ الباحث ـ .

هذا ما جاء فى كتاب علمى موسيقى حديث يختص بالتوزيع « الاوركسترالى » فى العالم الغربى .

ولو رجعنا الى عام ١٩٣٢ حيث عقد اول مؤتمر موسيقى عربى على مستوى الخبراء العالميين فى القاهرة ، لوجدنا ان المؤتمرين قد تعرضوا باهتمام الى ما اسموه حينذاك بمشكلة التوزيع الموسيقى الاوركسترالى للموسيقى ذات الارباع .

كان ذلك بحضور العديد من العلماء المتخصصين فى التأليف الموسيقى والتوزيع الاوركسترالى والتاريخ الموسيقى وغيرهم .... وكانت الآراء متضاربة بين مؤيد ومعارض لفكرة ادخال البوليفونية (٥) والآلات الموسيقية المستوردة (غير التقليدية) ، كل حسب اجتهاده الخاص وبوجهة نظر معينة (٦) .

ومرت الاعوام وجاء عام ١٩٥٦ حين دعت وزارة التربية اللبنانية المؤلف الموسيقى التشيكوسلوفاكى « الويز هابا » الذى يعمل فى حقل التأليف الموسيقى العالمى على اساس ربع الصوت ، وقد سبق ذكره فى مستهل الدراسة ، لكى يلقى محاضرات فى حلقة دراسية تشترك فيها وفود من المتخصصين من جميع الاقطار العربية . وقد تم فعلا انعقاد هذه الحلقة فى موعدها المحدد فى قصر الاونيسكو فى بيروت بتاريخ ١٩٥٦/١٠/٣ . وكان الاستاذ **هابا** قد اعد محاضراته مسبقا .

وبعد ان القى أولى هذه المحاضرات ، واستمع الى بعض المحاضرين اللبنانيين العرب مع نماذج مسجلة على اشرطة بواسطة أوركسترا لبنانية عربية تضم العائلات الالية المختلفة من نحاسية وخشبية ووترية وايقاعية متعددة الالوان ، وكان فى بعض هذه التسجيلات نماذج للغناء الجوقى الموزع – Chorale – اى الغناء المتعدد الاصوات ، وكانت الصياغة فى التأليف تعتمد القواعد العلمية الغربية فى البناء الى جانب الايقاعات والنغمات الشرقية التقليدية الموروثة .

فوجىء الاستاذ هابا بما سمع وقال انه بنى محاضراته على أساس ان المؤلفين الموسيقيين العرب يعملون ضمن نطاق توصيات المؤتمر الموسيقى العربى الاول المنعقد فى القاهرة عام ١٩٣٢ (والذى كان هو نفسه احد اعضائه) وانه لم يكن ليعتقد ان تطورا جذريا فى التفكير الموسيقى

---

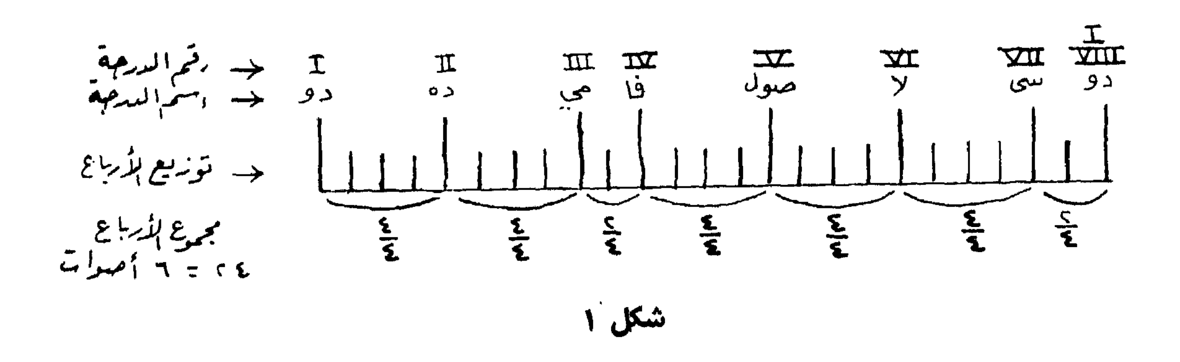
(٥) البوليفونية – La Polyphonie **او تعدد الاصوات . وتشمل جميع انواع التآلف او التوافق –** L'Harmonie **وتقابل الالحان –** La Contre Point **وهو فن توافق عدة الحان ، كل منها مستقل فى بنائه اللحنى ، وله شخصيته المميزة لحنا وايقاعا ، وفي نفس الوقت يشترك فى تكوين وحدة هارمونية شامخة البناء ، فى توافقة مع بقية الخطوط اللحنية المستقلة الاخرى التى يجمعها رباط فنى علمى صارم أساسه الذوق الفنى الملهم الذى يضفى على العمل الموسيقى من الفخامة اجواء معبرة لكانها ينابيع النغم الغزيرة المبدعة الفياضة .**

(٦) يحاول بعض المتعلقين بمبدأ عدم اشراك الالات الهوائية النحاسية منها والخشبية فى فرقنا الموسيقية (بحجة انها من الآلات الغربية الدخيلة) فينادون بمنع ادخال هذه الالات الى مجموعاتنا الالية متذرعين بالقول : – (ان هذه الآلات اذا دخلت موسيقانا العربية افقدتها رونقها وطابعها المميز العربى الاصيل .

وقد تعرضت الى هذا الموضوع فى مستهل دراستى حول – اطلاق الموسيقى العربية نحو العالمية – التى عرضت في المؤتمر الثانى للموسيقى العربية المنعقد فى مدينة فاس فى المغرب العربى بتاريخ (٨ – ١٨ نيسان (ابريل) ١٩٦٩ وقد رددت هذه الآلات الى اصحابها الشرعيين وهم اجدادنا الغابرون وساعود الى هذا الموضوع الهام فى سياق هذه الدراسة بصورة سريعة على ان اتوسع بها فى دراسة مستفيضة مقبلة خاصة باذن الله .

العربى قد حدث خلال الفترة التى تفصل مؤتمرعام ١٩٣٢ عن الحلقة الدراسية للموسيقى العربية فى العام ١٩٥٦ لذلك فانه (الاستاذ هابا)سوف يعيد النظر فى محاضراته لتكون على مستوى التطور الذى لمسه فى تلك الليلة لدى العاملين فى حقل التأليف والتوزيع فى الموسيقى العربية بصورة عامة ، وفى الموسيقى اللبنانية العربية بصورة خاصة .

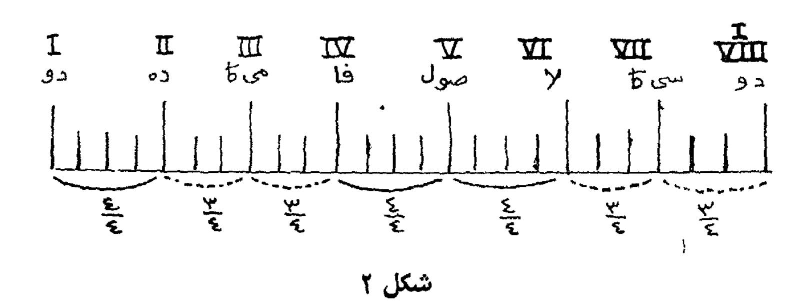
وفى اليوم التالى جاء الاستاذ هابا ليلقى محاضرته الثانية بتفكير جديد واسلوب جديد وصياغة للامثلة جديدة ، وراح يوجه الاسئلة الى المحاضرين من الاعضاء حول الكثير مما لمسه فى موسيقانا (الجديدة / القديمة) التى كان يعتقد انه يسعى للعمل على تطويرها من خلال تجاربه (٧) ، واننا اعطيناه مثلا رائعا عن سلالمنا الشرق ـ عربية ، ففى الوقت الذى كان يعمل هو فى اطار السلم الموسيقى ذى الاربع والعشرين درجة المعدلة ، كنا نحن نبنى موسيقانا العربية البوليفونية على نفس العدد التقليدى من الدرجات ـ وهو سبع درجات وجواب الاولى ـ انما بفواصل لحنية عربية اصيلة تعتمد ثلاثة ارباع الصوت لبعض الابعاد ، والصوت الكامل او نصف الصوت او الصوت والربع أحيانا ، وحينا الصوت والنصف معا فى ابعاد مختلفة ، وهذه ميزة لمسها الاستاذ هابا حينما قارن بين طريقته التى تعتمد الانزلاق ـ Glissando ـ بين ارباع الصوت المعدلة لترتكز على الدرجات الصحيحة الاساسية وبين طريقتنا التى يمكنها ان تجعل ايا من الارباع الصوتية الفرعية نقطة انطلاق وارتكاز أساسية ـ Point de depart ـ لمقام مستقل اصيل كمثل مقام السيكاه العربى الذى يرتكز على درجة موضعها فى السلم الدياتونيكى الدرجة الثالثة مخفضة ربع صوت ،ولزيادة الايضاح اقدم هذا النموذج لتجزئة الابعاد بين درجات السلم الدياتونيك الى اربع وعشرين جزءا متساوية بالتقسيم المعدل (شكل ٢) .



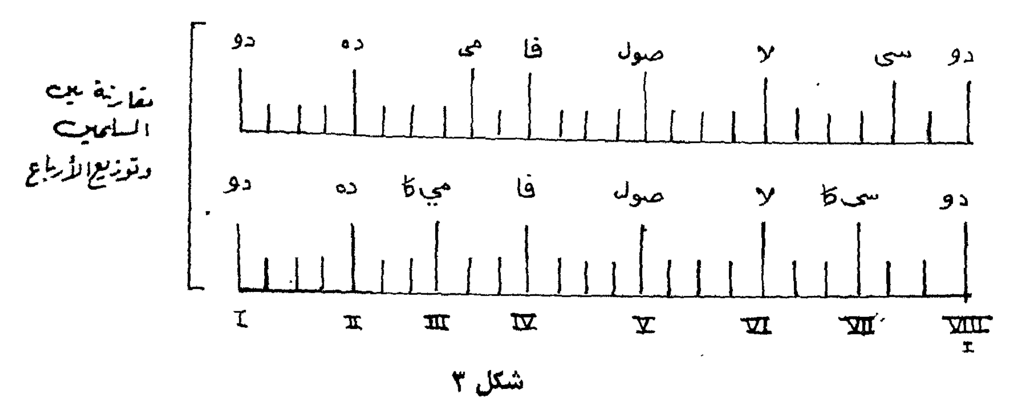
شكل ١

(٧) فى الحقيقة لقد كانت النماذج التى سمعناها منه يومذاك لا تمت بصلة من قريب او بعيد الى موسيقانا العربية، انما كانت اكتشافا جديدا لطريقة غربية في البناء الموسيقى المبنى على تعاقب الدرجات التى تنفصل عن بعضها بمعدل ربع صوت بين الدرجة والاخرى فولد بذلك السلم المكون من اربع وعشرين درجة معدلة Tempéré كان يتنقل الاستاذ هابا بينها باسلوب فنى علمى متناسق متجانس ولكن لا يرتبط بما يشده الى النفس . فلا تحسه الروح . كان العمل اشبه بالانسان (الالى) الذى يحرك آليا دون ارادة او تجاوب مع المستمع ، وكان هذا راى جميع الحاضرين من ابناء الوفود العربية . الا ان هذا لا يقلل من قيمة هذا العمل الفنى .

يلاحظ ان بين الدرجتين الثالثة والرابعة ـ Mi - Fa ـ وبين الدرجتين السابعة والثامنة ـ Si - Do ـ مسافة صغيرة تعادل نصف المسافة التى تفصل بين بقية العلامات . ونحن فى موسيقانا العربية نضع اشارة خافضة على العلامة التى نرغب فى تخفيضها عن مركزها الاصلى بمقدار ربع صوت (٨) بحيث تأخذ مركزها على نقطة الربع الذى يسبقها مباشرة وبذلك يصبح تقسيم الابعاد بين درجات السلم كالاتى :



شكل ٢



شكل ٣

وتقع نقطة الارتكاز او الاستقرار فى مقام السيكاه المذكور اعلاه على درجة (مى) نصف بيمول ، اى المخفضة مقدار ربع صوت ، وهذه ميزة تختص بها موسيقانا الشرق ـ عربية . وعندما علمت من الاستاذ **الويز هابا** انه يقوم بتجارب خاصة في معامل براغ للالات الموسيقية الهوائية لاستنباط آلات نحاسية وخشبية تؤدى ربع الصوت ، وانه يسعى جاهدا لايجادها من اجل تنفيذ اعماله . سألته ـ بواسطة زميل يجيد الالمانية ، كان همزة الوصل بيننا فى الترجمة ـ قلت :

---

(٨) فى الموسيقى الغربية توجد اشارة خافضة تسمى بيمول وهذا هو شكلها (♭) وهى تخفض العلامة مقدار نصف صوت . وقد اصطلح على وضع خط منحرف يقطع خطها العمودى واطلق عليها اسم نصف بيمول وهى بهذا الشكل (♭̸) كما انها تستعمل بدون اضافة هذا الخط المنحرف شريطة ان ترسم بشكل معكوس : (♭)

ــ لو اننا اعددنا اعمالا موسيقية مبنية على مقاماتنا العربية المتضمنة ارباع الصوت واعطيناها الى العازفين الذين يعملون معه فى براغ ، فهل باستطاعتهم تنفيذها بنجاح .. ؟ فكان جوابه :

ــ انه لمن الافضل جلب الالآت الى هنا لتنفيذ الاعمال عليها بواسطة عازفين شرقيين عرب يحسون ما فى ابعادنا من دقة تحتاج الى خبرة ومران طويلين لتؤدى بالطريقة المثلى المرجوة ، لان هؤلاء يترجمون انفعالات المؤلف بصدق ، بينما نجد ان العازفين الغربيين يعملون بالحسابات التى لا تغنى عن الحس المرهف .

واعتقد ان فى هذا القول شهادة تعتز بها لما تؤكده من قوة فى الشخصية التى تختص بها موسيقانا فى البناء والتنفيذ على حد سواء كما تؤكد الحساسية بين رنة ربع الصوت فى مقام ما ، ورنة نفس الربع فى مقام آخر ، رغم وجود التقسيم المعدل ، لان الاحساس الموسيقى لدى العازف يصحح الخطأ الناتج عن التعديل . وذلك فى الالآت الهوائية او الوترية الخالية من الدساتين التى تفصل بين الدرجات بحدود مفروضة . (٩)

كان لابد من استعراض هذا اللقاء بين عالم موسيقى غربى يعمل فى حقل الموسيقى المستوحاة من سلالمنا العربية ، وبين موسيقيين عرب يعملون فى نفس الحقل انما بطريقتهم الخاصة التى لا تغير فى المعالم الاساسية للصور اللحنية الممثلة فى البناء الخاص لابعاد سلالمنا ومقاماتنا الشرق ــ عربية . فالاول يحاول خلق سلم جديد لكى يبنى عليه اعماله ، والآخرون لديهم سلالم ومقامات جاهزة ، ورثوها عن السلف وهم يسعون الى ادخال عناصر البوليفونية الناضجة اليها بنفس المستوى الذى وصلت اليه البوليفونية فى الموسيقى ذات الابعاد الدياتونيكية والكروماتيكية في الموسيقى العالمية .

وهنا تحضرنى الذاكرة بشأن التجارب الهارمونية التى قام بها الفيلسوف العلامة **أبو النصر محمد بن محمد بن طرخان الفارابى** المتوفى عام ٣٣٩ هجرية ، وقد سجل نتائج تجاربه هذه فى « كتاب الموسيقى الكبير » فى النصف الاول من القرن العاشر الميلادى (١٠) اذ انه عاش فى فترة كانت البوليفونية الغربية لم تولد بعد (١١) فى حين كان هذا الفيلسوف قد قام بتجارب فى

---

(٩) « الدستان » هو حاجز نافر عمودى يوضع بشكل ثابت عند مركز حبس الوتر حيث يصبح الحد الجديد لمطلق الوتر ، ولا يحسب للجزء المحبوس خلف الاصبع اى حساب. ومن الالات ما كان له « دساتين » كالطنبور ــ او البزق ــ والقيثار ــ ومنها ما كان بدونها ، كالعود « حاليا » والكمان وما شابهها .

(١٠) جاء فى الموسوعة الموسيقية الفرنسية Encyclopedia de la Mus. Fasquelle عن دور الفارابى فى حقل الموسيقى بانه : فيلسوف وعالم موسيقى نظرى عربى وضارب عود ، وان له عدة مؤلفات فى الموسيقى النظرية وهى ، كتاب الموسيقى الكبير ــ كتاب الايقاعات ــ كلام في الموسيقى ، وغيرها وانه من مواليد وسيج ــ Wasij عام ٨٧٠ ميلادية وقد عاش حتى عام ٩٥٠م .

(١١) بدات الموسيقى الغربية تنشط فى اواخر القرن الرابع عشر نحو البوليفونية ، وبدات الابحاث العلمية تترع وتتوسع افاقها حتى تفجرت الجهود معلنة عصر النهضة الذى رسخ جهود العلماء والباحثين فى تثبيت الاجناس الموسيقية ــ Modes والقواعد الثابتة لعلم الكونتربوان ــ وقد سبق تفسير هذا المصطلح ــ وارتفع شان الموسيقى العلمية عن طريق التوسع فى الاكتشافات النظرية حتى راحت تتوالى بسرعة ، وتتبلور قواعدها الى ان نجحت فى اواخر القرن السادس عشر حينما صار تثبيت الاسس البوليفونية ذات الابعاد الهندسية المدروسة .

تحديد مايتلائم (١٢) من الاصوات بتدرج لحنى ،أى بضرب العلامات الموسيقية الواحدة تلو الاخرى ، وبالنقر المشترك لعلامتين مختلفتين تسمعان معا فى آن واحد وتنتجان عن وترين مختلفين فى ضربة واحدة . وبهذا حدد تجانس وتلائم بعض الابعاد اللحنية والتوافقية Harmonique بطريقة اصطحابية Accompagnement — وتنافر — Dissordace — البعض الآخر فى الاصطحاب مع ملائمته بالتدرج اللحنى تماما كما هى الحال فى الاساليب العلمية المتبعة فى علم الهارمونى اليوم ، انما دون التعرض لسياق تعاقب الاشتقاقات التوافقية — Enchainement Harmonique — بصورة الهارمونيات المتلاحقة .

ففى الصفحات التى تبدأ برقم (٢٢٣) من كتاب الموسيقى الكبير (١٣) وتحت عنوان (البعد بين نغمتين) يقابله فى المصطلح العالمى اليوم — L'Intervalle entre 2 tons — وهو نفس التعبير بالتمام . وجاء فى بحث البعد بين نغمتين ما يأتى :

« وكل نغمتين سمعتا من مكانين — يعنى من وترين أو جسمين رنانين — فى زمان واحد (يعنى : Harmoniquement) أو فى زمانين متقاربين (يعنى : Melodiquement) وكانت حدتهما او ثقلهما سواء فى المسموع — يعنى ان لكل منهما نفس العدد من الذبذبات الصوتية — فى المسموع ولم تكن احداهما أشد حدة من الاخرى ان كانتا حادتين ، ولا احداهما اثقل من الاخرى ان كانتا ثقيلتين ، فهما تسميان متساويتين وتحسبان كنغمة واحدة بعينها . يقابل هذا التعبير فى المصطلح العالمى المتبع حاليا (الموحدة — L-Unisson) .

ويستطرد الفارابى فى شرح النظرية فيقول: « مثال ذلك النغمة المسموعة من خنصر المثنى (١٤) مع مطلق الزير (١٥) .

« وكل نغمتين سمعتا من مكانين ، وكانت احداهما حادة والاخرى ثقيلة ، فى زمان واحد ، او فى زمانين متفاوتين ، فان مجموع النغمتين فى السمع يسمى « البُعْد » وقد يسمى « المدة » فالبعد هو مجموع نغمتين مختلفتين فى الحدة والثقل » .

هذا هو فعلا ما يراعى فى المصطلحات الحالية حيث نمتنع عن اطلاق كلمة بعد على علامتين صادرتين عن وترين فى زمان واحد لهما نفس الارتفاع ويحدثان ذات العدد من الذبذبات فنقول: « الموحدة — L'Unisson — اى الدرجات او العلامات الموحدة ، ولا نقول البعد الموحد .

---

(١٢) اطلق الفارابى على الابعاد بين الاصوات اسمى « المتلائمات » والمتنافرات — انظر الصفحة ٨٨٣ من كتاب الموسيقى الكبير وما يليها .

(١٣) كتاب الموسيقى الكبير للفارابى من منشورات دار العربى فى القاهرة فى سلسلة (من تراثنا) .

(١٤) المثنى هو الوتر الثالث فى العود حسب المصطلح القديم والخنصر يحدد مركز العفق — اى ملمس اصبع الخنصر .

(١٥) الزير هو الوتر الرابع فى العود حسب المصطلح القديم — وكانوا يعدون الاوتار من أعلى الى اسفل ، والمطلق يعنى مطلق الوتر دون عفقة او لمسه باى من اصابع اليد اليسرى اثناء النقر عليه باليد اليمنى .

ويطلق التعبير التمازجي الخاص بالتجانس اى التوافقى ـ Harmonique في شرحه للابعاد المسموعة فى وقت واحد فيقـول :

« ومتى كانت نفمتا البعـد ، اذا سـمعتاامتزجتا (١٦) حتى تعتبران كنغمة واحدة فى المسموع ، فان هاتين النغمتين تسميان متفقتين ،والبعد الذى له هاتان النغمتان يسمى « البعـد المتفق النغم » ، أو ما يسمى اليوم ـ L'Intervalle Harmonique Consonant ومتى كانت النغمتان بهذه الحال فان السمع يألفهما وينتشي بهما ، ومتى لم تختلطا كانت النغمتان متباينتين (١٧) وما كان هكذا فانه كريه منفر للسامع ـ أو ما يقابله اليوم ـ Inacceptable أو مرفوض (الباحث) .

ويستمر الفارابي فى تعليل المتفق اى المتجانس والمتباين ـ اى المتنافر ـ ، فيقول عن المتنافر : « ومثال المتباين ، هو المسموع من بنصر المَثلَث (١٨) والمسموع من مطلق المثنى . مثال بالعود ـ أ ـ والنوتة (شكل ـ ٥ ـ)

وهذا البعد المتباين او المتنافر عند الفارابى له نفس الصفات فى التنافر عندنا فى الموسيقى الهارمونية المعاصرة . ويسمى بعدا ثانيا صفيرا ـ وهو أشد الابعاد تنافرا .

ويقول الفارابى بعد تعريفه للبعد المتباين (أى المتنافر) « والقصد ها هنا ، هو تعريف الابعاد المتفقة النغم وتمييزها من التى ليست متفقة » .

ويقارن بدوره بين توافق وتنافر النغـم من جهة ، مع حالات مماثلة فى تراكيب الصنـائع كالادوية فى الطب وملائماتها للتصـحيح ـ اى الشفاء ـ ، أو تباينها فى هذه المهمة ، ثم المذاق واختلاف الاطعمة حسب التراكيب فى خلط المواد الغذائية ... الخ .

واعطى فى الشكلين الآتيين صورة لزند العود القديم ومراكز الدساتين عليه حسب (الدوزان الذى كان متبعا فى ذلك الزمان) ـ شكل ٥ ـ ثم صورة لزند العود الحالى شكل ـ ٦ ـ للمقارنة بين (شكل ـ ٥ ـ) القديم و (شكل ـ ٦ ـ) الحالى . مع تحديد الدرجات التي تتفق مع تعبير الوحدة ـ Unisson ـ بين وتر وآخر ، احدهما محبوس الدستان والآخر مطلق الوتر ـ أ ـ فى الشكل ـ ٦ ـ

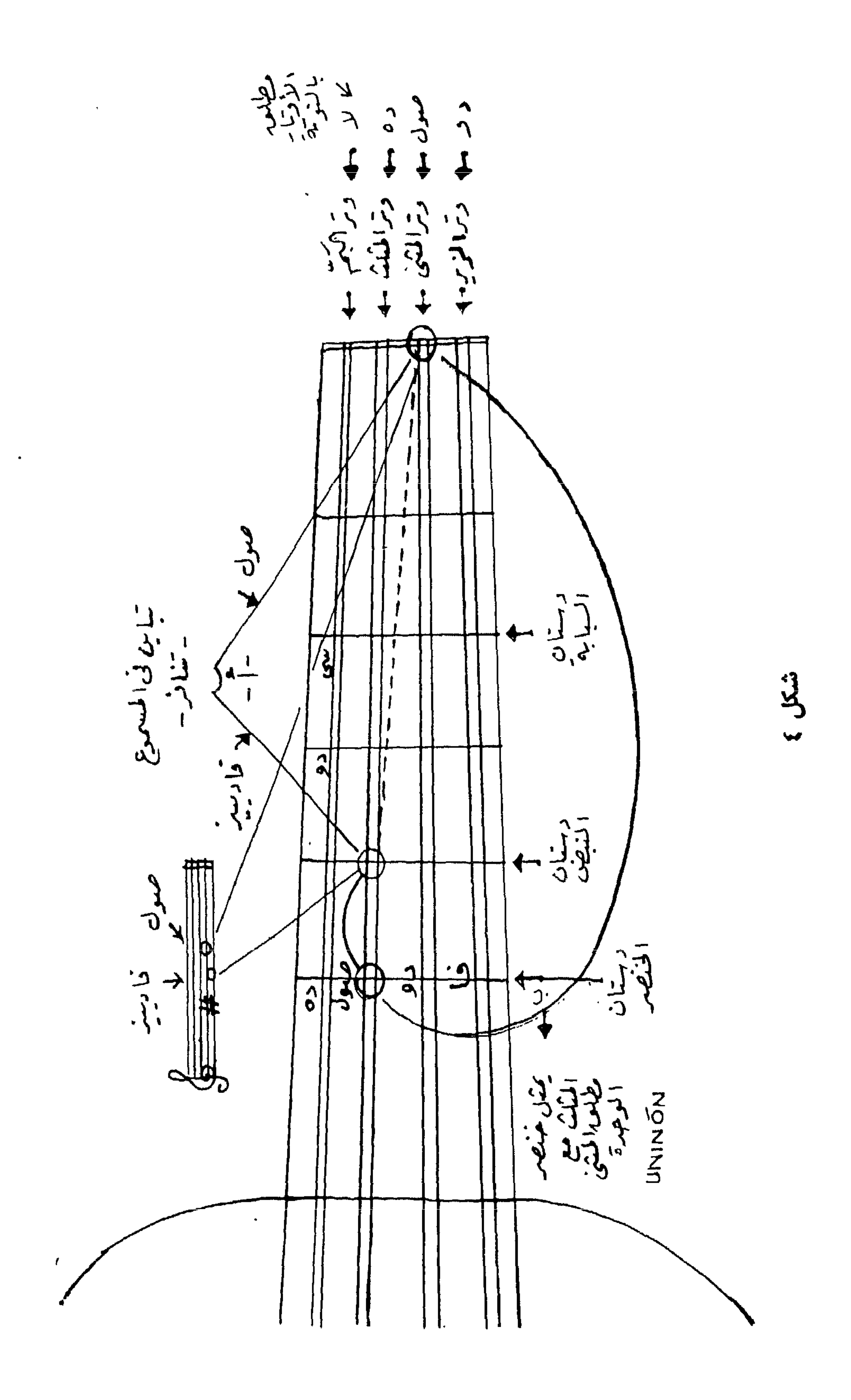
وقد يعترض البعض بأن رنة الوحدة لا تحتاج الي برهان فى تجانسها التام . وهذا صـحيح ،

---

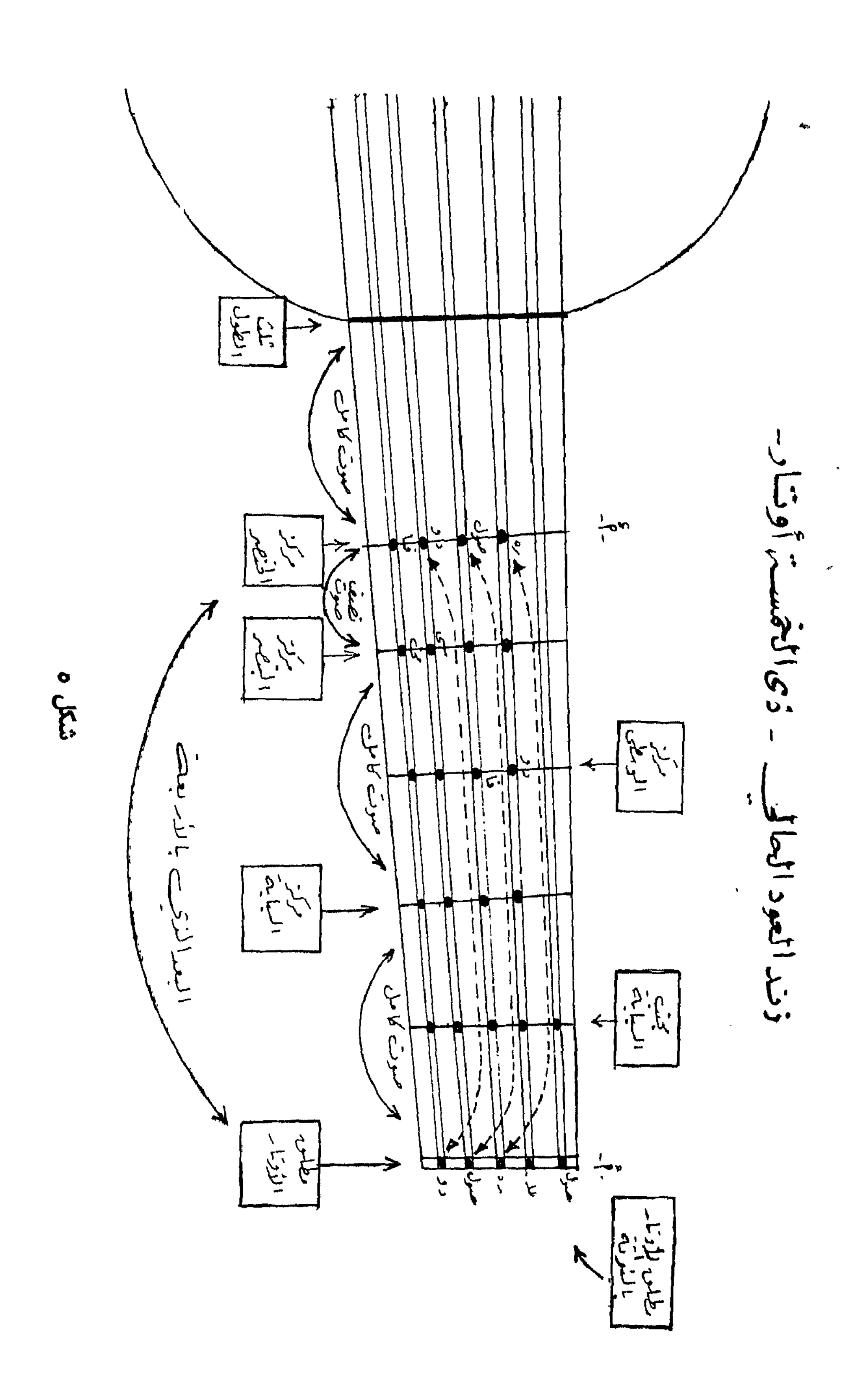
(١٦) « امتزجتا » : اختلطتا ، ولم يحـدث بينهما تنافر فى المسموع . (من الشرح على الهامش للمحقق وشارح كتاب الموسيقى الكبير للفارابى ، الاستاذ غطاس عبد الملك خشبة .)

(١٧) « متباينتين » متنافرتين ، غير متلائمتين ـ الشرح على الهامش ايضا للاستاذ خشبة .

(١٨) « المثلث » هو الاسم الذى كان يطلق قديما على الوتر الثانى فى العود ، ودور البنصر هنا هو العفق ـ او لمس مركز الدرجة الموسيقية على الوتر كما يوضح شكل ـ ٤ ـ مع مقارنة أسماء مراكز العلامات الموسيقية على الاوتار حسب المصطلحات الحالية بالنوتة الموسيقية والاسماء الاصطلاحيـة العربية المعاصرة .



شكل ٤



شكل ٥

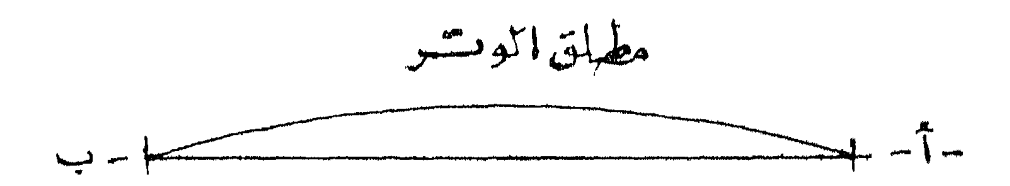
انما كانت عند الفارابي المدخل الى تعريف المتجانسات المطلقة ـ التامة ـ Consonance Parfaite ـ ومنها تدرج فى تسلسل العرض والتحليل وقد فضلت البدء بها وبالبعد المضاعف لها ـ أى الديوان الاعلى أو رنة القرار مع رنة الجوات التي حللها الفارابي بنفس القوة والثقة المعمول بهما اليوم فى علم التآلف ـ L'Harmonie

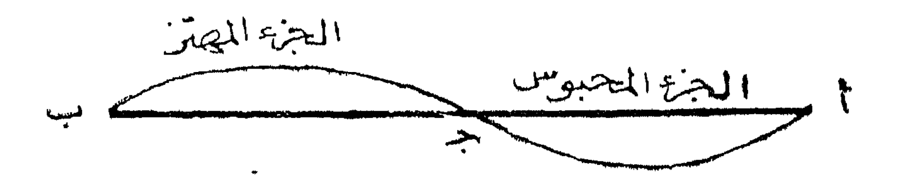
لقد كانت الموحدة اذن المنطلق الاول الطبيعى فى تحليل الابعاد اللحنية والتوافقية عند الفارابى، ثم انتقل الى تحليل البعد الثانى ـ Intervalle de Seconde ـ المتنافر . وكما نرى فانه يتدرج تدرجا طبيعيا فى عرضه وتحليله للابعاد ، اذ أن الرقم (٢) يلى الرقم (١) فى كل شيء وهكذا راح الفارابى يتدرج فى عرضه للابعاد مع عزل المتباين عن المتوافق .

وعند البعد الذى بالاربعة ـ Intervalle de Quatre ـ توقفت وقفة تأمل ، بعد شرح الفارابى لنسبة التوافق فى هذا البعد .

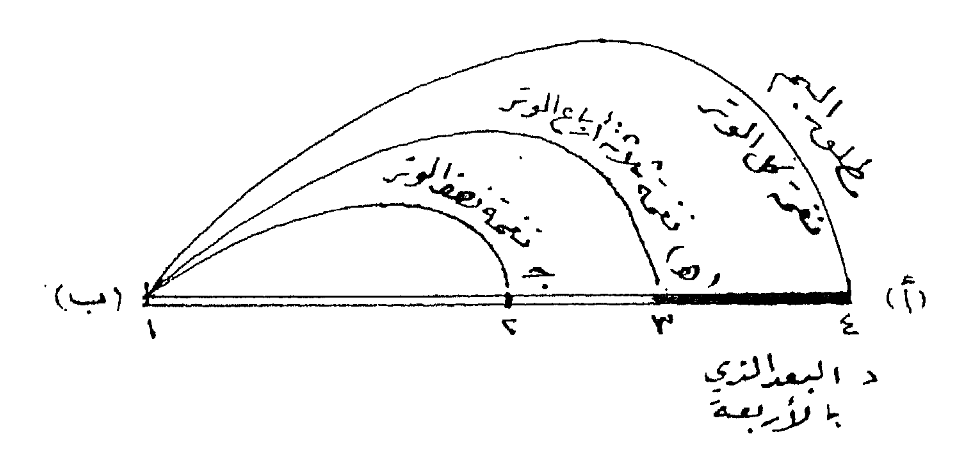
فقد جاء فى تحليله للبعد الرابع ما هز مشاعرى تعجبا واعجابا . انه جاء بالقاعدة التى نعتمدها اليوم فى تحديد نسبة التجانس ، انما بتعبير آخر ، فالبعد الرابع هذا يقع فى مركزها من التجانس يجعله حينا متجانسا ، وحينا آخر لا متجانسا ، (وقد يكون اللا متجانس أقل تنافرا من المتباين) . وفى القواعد الهارمونية المعاصرة يطلق على هذا البعد اسم ـ مختلط التجانس ـ Consonance Mixte .

وهاك ما جاء فى نتائج تجارب الفارابى حيث قال عن البعد الرابع تحت عنوان : « البعد الذى بالاربعة » .





« ثم نقسم (أ ـ ج) (١٩) من وتر(أ ـ ب) بنصفين على نقطة هـ (٢٠) وفى شكل ـ ٧ ـ الآتى نرى ثلاث مراحل لعرض التقسيم للوتر ١' ـ الوتر المطلق (أ ـ ب) شكل ـ ٧ ـ أ ـ (٢' ـ نفس الوتر (أ ـ ب) وقـدقطع من وسطه بحرف : ج لتحديد مركز حبس الوتر من أجل الحصول على رنة الصّياح (٢١). ويلاحظ أن الوتر قد انقسم الى جزئين متساويين (نصفين) .



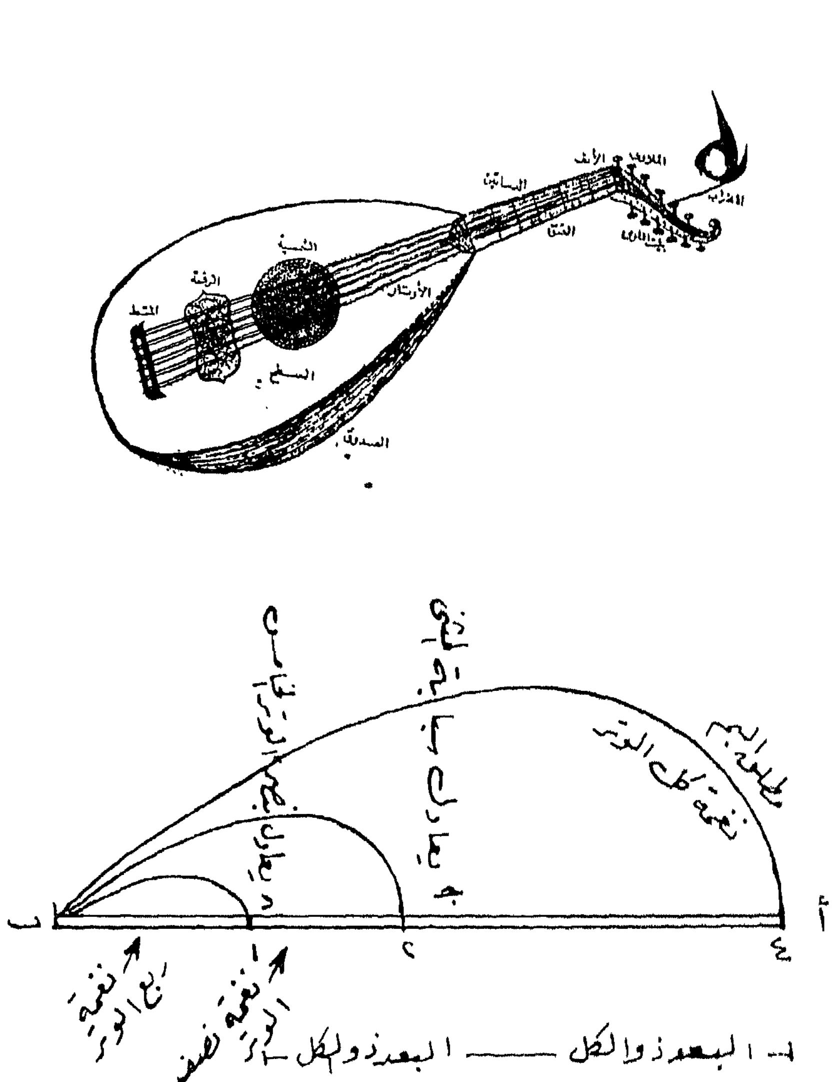
٣ ـ وفى المسافة الواقعة بين (آ ـ ج)صار وضع حرف هـ . حيث مركز حبس الوتر للحصول على البعد الرابع ، والذى يفترض حبس ربع الوتر وترك ثلاثة أرباعه مطلقة . انظر الشكل التالى . وهو معطى على نمط الاسلوب المتبع عند الفارابى فى التحليل .

ان المسافة بين طولى الوتر ـ المحبـوس منهما والمطلق ـ مقسومة الى : (أ ـ هـ) للجزء المحبوس من الوتر بواسطة الخنصر الذى يعادل ربع الوتر ـ ثم : (ب ـ ب) للجزء المطلق من الوتر الذى يعادل ثلاثة أرباع الوتر . وبالتـالى يكون طول الوتر المطلق معادلا ل (٤ / ٣ من طول الوتر الاساسي المطلق) ويتبدى من نقطـة الرقم ٣ هـ ـ حتى مربط الوتر على المشط عند الحرف ـ ب ـ .

(١٩) حدد الفارابى مطلق الوتر بوضع حرف ـ أ ـ عند البداية (في مركز المطلق وحرف ـ ب ـ عند النهايـة (على المشط) فى المركز الذى تربط عليه الاوتار من الطـرف المواجه لمركز حرف ـ أ ـ من الوتر . وسماهما : حـدي الوتر . والشكل التالى يوضح لنا التقسيمات للاوتار عـلى آلة العود ـ شكل ـ ٨ ـ

(٢٠) قد يلاحظ ان الابجدية فى تسلسل الشرح قـدقفزت من ـ ج ـ الى ـ هـ ـ ذلك ان حرف الـ ـ د ـ قد مر فى مثال سابق (عند الفارابى) ووضع فى مركز الربـع الاخير من الوتر حيث يعادل دستانه صياح الصياح ـ او جواب الجواب ـ انظر الشكل ـ ٩ ـ التالي .

(٢١) الصياح هو الجواب في مصطلحاتنا ـ حاليا ـ .



وبعد ان يسترسل الفارابى فى تحليل نسبة الابعاد بين مختلف الاوتار والدساتين يقول :« وهذا البعد من الابعاد المتفقة اتفاقا أوسط » .

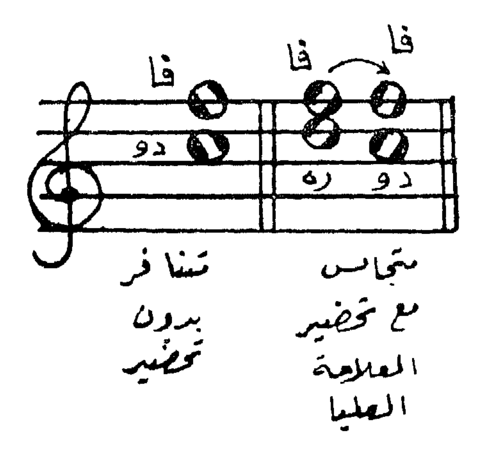
وهكذا نجد ان نسبة التجانس لهذا البعد عند الفارابى تعتبر من التوافقات المتوسطة أو كما يطلق عليها اصطلاحا ـ اليوم ـ التجانس المختلط ـ (٢٢) La consonance Mixte .

وتفسير ذلك أن البعد الرابع التام ـ La Quinte Sujte ـ وهو البعد الذى تختلط فيه رنة المطلق مع الرنة الناتجة عن محبس الوتر فى منزلة الدرجة الرابعة بعد المطلق ، أى

(٢٢) راجع اللائحة الخاصة بتجزئة وتصنيف الابعاد التوافقية فى « نظرية الموسيقى العالمية » ـ للباحث ـ

دستان الخنصر لنفس الوتر يعتبر فى تصنيــفالتجانس للابعاد التوافقية فى المركز الوسط بين التجانس والتنافر ــ فهو متنافر اذا لم تكــنعلامته العليا قد سمعت فى رنة سابقة مباشرة .

ــ وهو متجانس اذا سمعت هذه العلامةالعليا قبل امتزاجها ــ اختلاطها ــ مع العــلامة الدنيا . مثال : شكل ــ ١٠ ــ



تفسير الشكل : يمثل المقطع الاول ــ أ ــبعدا توافقيا لا متجانسا ، ذلك ان العلامة العليا (فا) ظهرت مصحوبة بالعلامة الدنيا (دو) دونتحضير للعليا ــ فا ــ وهذا ممنوع .

ويمثل المقطع الثانى ــ ب ــ بعدا توافقيــامتجانسا ذلك أن العلامة العليا (فا) ظهرت أولا مصحوبة بالعلامة الدنيا (ر ٥) وهي متجانسةمع فا ــ بعد ثالث صغير ــ ثم بقيت العــلامة العليا (فا) ثابتة بينما هبطت علامة (ر ٥) الدنيانحو (دو) معطية بعدا رابعا متجانسا ــ لان العلامة العليا (فا) محضرة .

وهكذا نرى أن الفارابى قد جعل هذا البعدفى المركز الذى يحتله اليوم فى علم الهارمونى . وهذا دليل على دقة الحساسية لطبيعــة الرنةالموسيقية عنده ، خصوصا اذا عرفنا أن هذاالبعد كان يستعمل لدى علماء الموسيقى فى بداية ــ عصرالبوليفونية ــ كبعد متجانس ، ثم رفع من لائحة التجانس المطلق الى التجانس المشروط ، (كمــاتقدم شرحه) .

يطلق اليوم علي البعد التوافقى الصــادرعن رنة القرار والجــواب لنفس العــلامة ــ أى الديوان ــ وهو التوافق الناتج عن اختلاطـصوتالقرار لعلامة ما مع الصــوت النــاتج عن مركز الدستاد الواقع فى منتصف المسافة بين حرفــ أ ــ وحرف ــ ب ــ عند نقطة حرف ــ ج ــ وهو الجواب ، نعت بالتجانس التام Consonance Parfaite

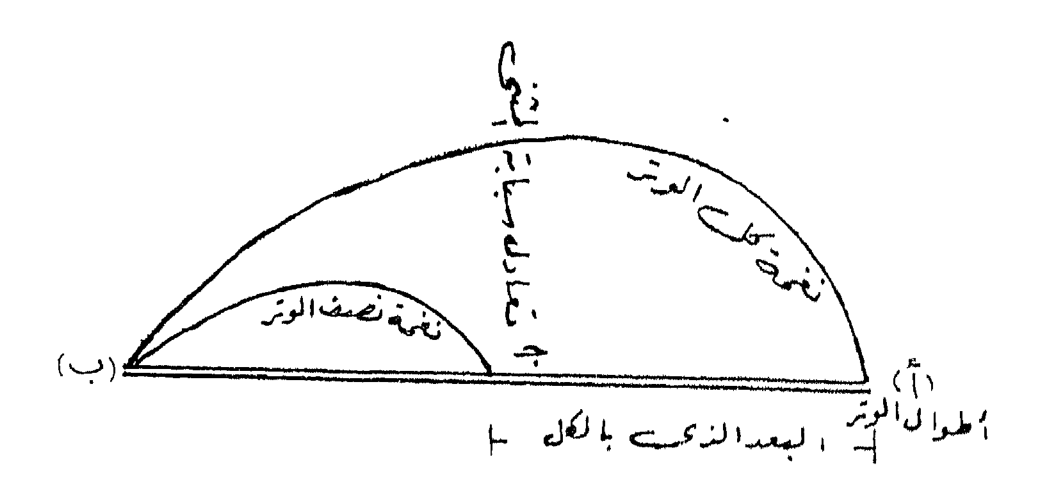
ولن اعلق على تجارب الفارابى ، واكتفى بعرض نظريته فى هذا الشأن ، لأن القارىء سوف يحس بالمقارنة ما للفارابى من تقدير وبعـــد نظرفى تعريف مماثل منذ الف عام ونيف (٢٣) قال الفارابى (٢٤) :

(مقادير الابعاد بقسمة الوتر) .

١ ـ « البعد الذى بالشكل (٢٥) » .

وينبغى ان نصبر الى ان نعرف مقاديرهـــامن مقادير الطول والقصر فى الأوتار :

ولنضع (٢٦) وتر (ـ ا ـ ب) ونقسمهعلى نقطة ـ ج ـ بنصفين ، فالنغمة المسموعة من وتر (ـ ا ـ ب) (٢٧) اذا قيست بالنغمةالمسموعة من وتر (ـ ج ـ ب) (٢٨) كانت ضعفها . والشكل (١١) يبين للمتتبع مراحـــلهذا الشرح .



وبيان ذلك مما قلناه ، اذا كانت مقـــاديرالنغم تتبع مقادير الاوتار فى الطول والقصر . ويستطرد الفارابي توضيحه فيقول :

---

(٢٣) بدات الفكرة الهارمونية تراود المشتغلينبصناعةالموسيقى منذ اقل من الف عام .

(٢٤) انظر الصفحات ٢٢٥ ـ ٢٢٦ ـ ٢٢٧ من كتابالموسيقى الكبير للفارابى .

(٢٥) يعنى البعد الذى يتخطى جميع الدساتين ـاى مجسات الوتر ـ التى تسبق الجواب من المطلق حتـى نقطة الجواب اى بين مطلق الوتر وجوابه الاعلى كمثل ـعلامة د Do ، فى المطلق وجوابها (Do) فى منتصفالمسافة بين طرفى الوتر . حيث تكون فى الديوان الاعلى ـ Octave Superieure لرنة الوتر المطلق .

(٢٦) ولنضع ـ يعنى ولنفترض .

(٢٧) يعنى نغمة مطلق الوتر .

(٢٨) يعنى النغمة المسموعة من منتصف الوتر ابتداءمن نقطة ـ ج ـ حتى آخر الوتر عند نقطة ـ ب ـ .

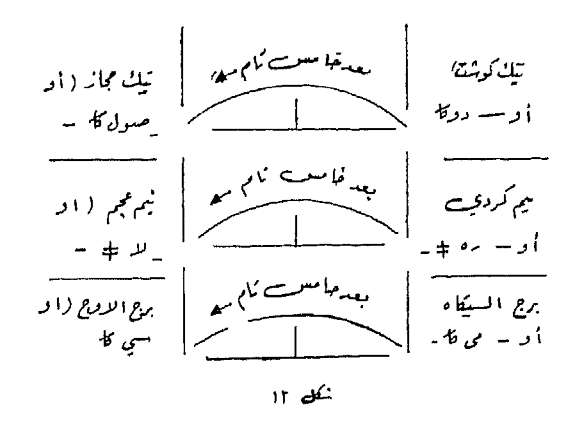
وهذا البعد ، أعني مجموع نفمتى (ــ أ ــ ب ــ) (جـ ــ ب) هو الذى يسمى البعد الذى بالشكل .

فنسبة نفمة (أ ــ ب) الى نفمة (جـ ــ ب)كنسبة الاثنين الى الواحد ، وهو مثلاه (٢٩) . ونسبة الحاد الى الثقيل كنسبة الواحد الى الواحدوالمثل (٣٠) .

وهنا يقول الفارابي بتعبير يكاد يكونمتفقعليه . **« وهذا البعد هو أعظم الابعاد المتفقة ، وهو أفضل الاتفاقات وأشد النغم اختــلاطا »**(٣١) .

انه يصنف الابعاد التوافقية تصنيفا علميــاسليما ، ويعزل الابعاد المتباينة (أو المتنافرة) عنها ، تماما كما هي الحال فى تجزئة وتصنيفالابعاد التوافقية فى علم الهارمونى المعاصر ،وكذلك فى عزل الابعاد اللامتجانسة (أو المتنافرة) وهذامنتهى الابداع الفنى عند الفارابى ، يعتــز به ويفاخر .

واكتفى بهذا القدر من الشرح والتعليــقعلي الابعاد لاترك الرأى الى العالم النظرى **وديع صبرا** .



شكل ١٢

اذ يتعرض أستاذنا الكبير الراحل الاستاذوديع صبرا فى كتابه « الموسيقى العربية هى أصل الفن الموسيقى الفربى » الى فن الاصطحاب عنـدالفارابي فيلخص نظريته بما يلى :

« قال الفارابي فى القرن العاشر (٣٢) :

---

(٢٩) مثلاه : ضعفه ، اى ضعف الواحد ، وهي نسبة١/٢ من الشرح على الهامش فى كتاب الموسيقى الكبير .

(٣٠) « نسبة الواحد الى الواحد والمثل » : يعنىنسبة الواحد الى الاثنين ، وهى بالحدين : ٢/١ من الشرح على الهامش .

(٣١) يعنى البعد التوافقى ــ Intervalle Harmonique **ــ الاكثر تجانسا** Le Plus Consonant **وبالتالــى يقابله فى علم الهارمونى البعد الاقوى تجانسا والمصنف فىلائحة الابعاد التامة التجانس ــ** Consonance Parfaite **(راجع لائحة تجزئة الابعاد التوافقية فى « نظرية الموسيقىالعالمية » ــ للباحث ــ**

(٣٢) فى النصف الاول من القرن العاشر الميــلادى .وقد توفى الفارابى عام ٩٥٠ ميلادية .

« نعني بالاصطحاب (٣٣) اشتراك علامتين أو أكثر تنقر في آن واحد . وبالمؤلفة Combinaison — تعني اشتراك العلامات بحسب وصولها الى الاذن ، وكمال الاصطحاب والمؤالفة تتوقف على نسبة العلامات بين بعضها » .

وقال صبرا معلقا : « فاذا استبدلنا كلمة كمال بكلمة (٣٤) Consonance حصلنا على نوعين منه **أولا اتفاق اصطحابي** (٣٥) — Consonance Harmonique بين علامات تخص زمرة واحدة (٣٦) .

وثانيا اتفاق لحني — Consonance Melodique — (يعني تجانسا لحنيا) بين علامة وأخرى (٣٧) من الديوان .

وبعد مضى قرنين على عصر الفارابي جاء **صفي الدين** (٣٨) ليضيف دعما جديدا لهذه

---

(٣٣) اعتقد ان الاستاذ صبرا كان يعتمد مرجعا مترجما الى الفرنسية عن « كتاب الموسيقى الكبير » لان بعض التعابير تختلف عما جاء في الاصل العربي مع المحافظة على المعنى .

(٣٤) اى استبدال كلمة كمال بكلمة تجانس .

(٣٥) وفي الاصطلاح المتبع اليوم لترجمة — نقول :— Harmonie Consonance تآلف (او توافق) متجانس

(٣٦) يعنى اكثر من علامتين تسمع معا مسفوقة اى — Plaquées — دفعة واحدة . وكلمة زمرة يقصد فيها — accord — ونترجم كلمة — accord — اليوم ب اتفاق . وقد قصد بكلمة زمرة التوضيح بان الـ (اتفاق (L'accord) يتعدى الصوتين الى ثلاثة على الاقل في زمرة واحد حيث يطلق على الصوتين التوافقيين تعبير : بعد توافقي — Intervalle Harmonique — ولا يقال اتفاق الا لما هو فوق العلامتين التوافقتين .

(٣٧) تسمع العلامتان هنا الواحدة تلو الاخرى بطريقة متدرجة (Aprègée) .

(٣٨) هو صفي الدين ابن الفقير البغدادى ، بحاثة في علوم الموسيقى النظرية العربية : من مواليد بغداد عام (١٢٣٠ م . والمتوفى بتاريخ ١٢٩٤/١/٢٨ فى بغداد . وقد وضع عدة مؤلفات في العلوم النظرية الموسيقية منها : الرسالة الشرفية في النسب التاليفية / كتاب الادوار ، فى العَروض والقوافى والبديع .

(هكذا في الموسوعة الموسيقية الفرنسية (Fasquelle) وفي هوامش التعليق على الرسالة الشهابية فى الصناعة الموسيقية لمخايل مشاقة المنشورة تباعا فى مجلة المشرق — مجلد عام ١٨٩٦ والتى علق على حواشيها (حضرة الاب لويس وئز فال اليسوعى) سمى ب : الشيخ صفى الدين عبد المؤمن البغدادى « ويقول المعلق فى الحاشية : « واقتفى آثارهم (يقصد آثار الاقدمين من العرب واليونان) الشيخ صفي الدين عبد المؤمن البغدادى فى رسالته الى شرف الدين (واعتقد ان اسم الرسالة الشرفية جاءت من اسم شرف الدين —الباحث —) عن النسب الموسيقية . وله عشرة أجناس — (والاجناس في لغة الموسيقى هي العقود التى يختلف ترتيب نسب ابعادها عن بعضها بحيث يتميز الجنس عن الآخر بتنقل المسافات بين الابعاد التى يتضمنها العقد او الجنس . (الباحث) تتولد (أى الاجناس) من تركيب ابعاد ثلاثة :

— الكبير — الصغير — والمتوسط . التى نسبتها؟ — ٢ — ٣ — (يقصد برقم ٤ عدد الارباع الصوتية التى يتضمنها البرج الكبير — يعنى اربعة ارباع — وتعادل صوتا كاملا . ويطلق البرج الكبير على البعد الذى يمثل فاصلا طنينا (او بعدا ثانيا كبيرا — Seconde Majeur ويرمز اليه ب ٩ / ٨ وهذا الرقم يعنى ثمانية اتساع من طول الوتر المطلق عن طريق حبس ٩ / ١ منه بواسطة السبابة (على آلة العود مثلا) .

وهكذا فان الرقم (٢) يعنى ربعى الصوت لكل بعد صغير وهو الذى يرمز اليه ب ١٦ / ١٥ ويعتبر نصف البرج الكبير . اما الرقم (٣) فيعنى ثلاثة ارباع الصوت ويرمز اليه ب ١٠ / ٩ ويعتبر البرج الصغير . واتماما للموضوع

←

النظرية حين قال : (٣٩) « ان نقص الابعــادتتفق مع بعضها عندما تضرب الواحدة تلو الاخرى وهى لا تتفق اذا عزفت فى آن واحد » .

وتمضى ثلاثة قرون أخرى ليجيء **محمد بن عبد الحميد اللاذقى** (٤٠) ليزيد على ما تقــدم فى الرسالة الفتحية (٤١) حيث قال : « انالابعاد المتجانسبة على نوعين . النوع الاول وهو ما نسبته : ٨/٩ ، ٩/١٠ ، ١٥/١٦ ، ٢٤٣/٢٥٦اعنى بذلك : ــ البرج الكبير ٨/٩ البرج الصغير ٩/١٠ نصف البرج ١٥/١٦ والبقية أو نصــفالبرج الصغير ٢٤٣/٢٥٦ . * (٦،٧،٨،٩) .

→

يستحسن اضافة نصف البرج الصغير . أو ما يسمى عندالفارابى بالبقية . أو ما يقابله فى الموسيقى اليونانيةالقديمة (تقريبا) ــ كما جاء فى الموسوعة الفرنسية :Fasquelle نصف الصوت الفيثاغورى : ــDemi-ton Pythagorique

ويرمز اليه بـ ٢٥٦ / ٢٤٣ أو كما يسمى بال :Limma لقد أوردت هذه التعابير الخاصة بتسمية الابراج وتحــديد نسبها ليكون القارىء على دراية بها مطمئنا للمصادر الموثوقةالتى رجعت اليها فى دراستى هذه وذلك قبل الوصــول لاستعراض ما ورد في تعريف نفس الابراج على صــفحاتموسوعة الكونسرفتوار الموسيقى الفرنسي بباريس .

(٣٩) جاء ذلك فى : La Musque Arabe. par D'Erlanger Vol. III p. 237

(٤٠) محمد اللاذقى السورى ، وهو بحاثة فى العلومالموسيقية النظرية ومن مواليد انطاكية Latakie فى القرن الخامس عشر (؟) وواضع دراسة فى الموسيقى ســاعدتعلي رفع شانها وطورت قواعدها الرئيسية ــ النظرية منهــا والتطبيقية ــ (يعنى الموسيقى عامة وليس الموسيقى العربيةفحسب) ــ عن الموسوعة الموسيقية الفرنسية Fasquelle

(٤١) جاء ذلك في ال Encyclopedie du Conservatoir de Paris V. p. 2956.

* (٦) هو ما يعادل فاصلاً طنينا (أو بعداً ثانيــاكبيرا Seconde Majeur) أو اربعة أجزاء من أصل أربع وعشرين جزءا يتضمنها السلم الموسيقى فى ديوان كامل ــوالديوان هو الذى يبدا من علامة ما وينتهى على جوابهــا الاعلى كمثل المسافة الواقعة بين علامة دو المنخفضة وعــلامةدو الحادة .

* (٧) البرج الصغير عندنا يتضمن ثلاثة أرباعالصوتأى ٢٤ / ٣ من الديوان الموسيقى الكامل .

وفي موسوعة الكونسرفتوار الموسيقى الفرنسي بباريستفسير مغاير لهذا الواقع حيث يطلقون على البرج الصــغير اسم ــ ton mineur ــ أى مقام صغير ، والمقــامالصغير المعروف فى الموسيقى الغربية ــ اى حسب الاصطلاح الغربى يجعل هذا البرج يتضمن ربعي الصوت وليس ثلاثةأرباع والمقام الصغير ــ ton mineur ــ المذكور يمكن اطلاقه على نصف البرج الكبير عندنا وكان من الافضلأن يطلقوا عليه اسما آخر اكثر وضوحا وقربا من الواقع بحيث لايكون بين التعبير الاصلى وتعبيرهم هذا الفــارقالهام وهو ٣ / ١ من أصل البعد . وقد أوردت فى هامش سابق شرحا وافيا فى النسب الخاصة بتقسيم الابعاد فيمابين الابراج . (انظر الهامش رقم (٣٨) السابق والتسمية المناسبة هي : Ton mineur Pythagorique وتعادل٩ / ١٠ ــ الباحث ــ

* (٨) ان نصف البرج هو ما كان يحتوى ربعىالصوت الكامل اى ٢٤ / ٢ من أصل الديوان الموســيقى الكامل . وقدقارنته الموسوعةالموسيقية الفرنسيةللكونسرفتواربعبد يوناني قديم هو :Apotome وتشرح موســوعة ــ Fasquelle الموسيقية الفرنسية هذا البعد فتقول : ــ Apotome مصطلح يوناني لبعد فى السلم الفيثاغورى Gamme Pythagoriemme وهو يتحدد بنسبة : ٢١٨٧/٢٠٤٨ وهى نسبة تتضمن ٢٨ وحدة من الدقائق الموسيقية المسماة : Savarts - (علما ان البعد الطنيني او الصوت الكامل٩ / ٨ يتضمن (٥١) وحدة من هذه الدقائق في الســلم الفيثاغورى (عن الموسوعات الموسيقية الغربية) ــ الباحث ــ

وتتابع الموسوعة ــ Fasquelle ــ : « ويعنى ذلكان هذا البعد هو اصغر من نصف الصوت « الكروماتيكى »

←

(أى من ٩ / ٥ من الصوت تقريبا . (الباحث) وكذلك اصغر من نصف الصوت « الدياتونيكى » (أى من ٩ / ٤ من الصوت تقريبا ـ (الباحث) » .

والواقع ان نصف البرج عندنا ـ فى حساب الارباع ـ يتعلق من حيث المبدا اولا بطبيعة المقام ـ والا تحول السلم الى سلم معدل (٢) Tempérée علما انه يتوسط منتصف المسافة او كما يسمى اصطلاحا : (مركز العَرَبَة) وهـو مركز يفصل الربعين الاولين عن الربعين الاخيرين من البرج الكبير وغالبا مايكون التعديل فى مركز الاصابع بين الابراج على الربعين الاول والثالث ، وهي ارباع يطلق عليها اصطلاحا:

ـ نيم ، للربع الاول من مجموع الارباع الاربعة فى البرج الكبير .

ـ تيك ، للربع الثالث من مجموع الارباع الاربعـة فى البرج الكبير أيضا .

اما الربع الثانى فهو الذى يطلق عليه اسم :

ـ العَرَبَة ، وتمثل الربع الذى يساعد على تقسـيم الصوت الى نصفين وقد يتعرض بدوره الى التعديل في مركز الاصبع ـ حسب طبيعة حساسية المقام .

وتعديل مراكز الاصابع يكون ناتجا من طبيعة شخصية المقام (فى حال تبديل الطبقات الصوتية) بحسب الحاجـة التى تفرضها حدود الاصوات البشرية عند الغناء مثلا . (ب) ومن جهة ثانية هناك بعض النغمات الشرقية الرئيسية تتعرض فيها بعض دساتين الابراج المتوسطة او العربات الى تعديل فى مراكزها واعطى مثلا على ذلك برج السيكاه الذى يكـون وضعه فى مقام الراست اعلى مما هو عليه فى مقام البيـات واخفض مما هو عليه في مقام الماهور . ولن أخوض فى تحليل الاسباب الموجبة لهذا التناقض فى مركز الدستان للاصبع الواحد فى هذه الدراسة . واترك ذلك لدراسات مقبلة حتى لا اجعل المواضيع تتشعب وتتشتت ـ لان ذلك يحيد بنـا عن موضوعنا الاساسي المتعلق بتحديد الدور الذى لعبتـه موسيقانا العربية فى الموسيقى العالمية منذ ان كانت الموسيقى الغربية تتوسل الموسيقى اليـونانية والرومانيـة والعـربية الاندلسية التي نقلها زرياب من المشرق العربى الى مغـربه فى العصر العباسي او العصر الذهبى كلموسيقى العربيـة ، حتى نصل الى ماصارت اليه من تطور في عصرنا الحـاضر . عصر الفضاء والعلوم الكونية . وقد كانت العلوم الرياضية منذ القدم اساس الحسابات والابحاث فى تحديد ابعـاد السلالم الموسيقية عبر الزمن .

لقد ثبت الغرب فى عصر النهضة (خلال الحقبة التي تبدا باوائل القرن الخامس عشر حتى اواخر القرن السادس عشر ، تقريبا) شخصية البوليفونية المحافظة وبرزت قواعدها الكلاسيكية الثابتة فى القرنين السابع عشر والثامن عشر ، وكانت التجارب البدائية قد اظهرت خلال الفترة الواقعـة بين القرنين الثانى عشر والثالث عشر بوليفونية تعتمـد بابعاد الرابعة والخامسة ـ وقد اظهر الفارابى فى القـرن العاشر ان البعد الرابع متوسط الجودة في تجانسه . وبعد تجارب ثلاثة قرون (١٢٠٠ / ١٣٠٠ / ١٤٠٠) اكتشـف الغربيون هذه الحقيقة ووضعوا شروطا لقبول البعد الرابع فى البوليفونية .

وهكذا نرى ان تجارب الفارابي وصفى الدين واللاذقى قد سبقت الغرب فى سلامة نظرياتها وكانت الشعاع الذى استنير بهديه على طريق الكمال الموسيقى لبناء الســلم الدياتونيكى الذى أصبح اليوم اساسا لكل تقسيم جـديد لابعاد اكثر دقة وتركيبات اكثر تعقيدا . ـ كما سـنرى فى متابعتنا لنظرية اللاذقي التي تحدد الابعاد التوافقية الهامة .

* (٩) يعني بالبقية او نصف البرج الصغير ، البعد الذى يتضمن ربعا ونصف الربع أى ـ ١/٤ من الصوت + ١/٨ من الصوت او ما مجموعة (٨ / ٣) من الصوت الكامل (تقريبا) فى حساب الارباع او ما يعادل نصف الصوت في الحساب الفيثاغورى ـ Demi-ton Pythagorique ـ والذى يسمى اصطلاحا ـ Limma ـ وال (ليما) تعادل نصف صوت ينقص ٩ / ١ من الصوت تقريبا ، او ما يعادل كوما واحدة ـ Un comma وهو المحدد بالنسبة (٢٥٦/٢٤٣) او ٢٣ وحدة من الدقائق الموسيقية ـ Savarts ـ .

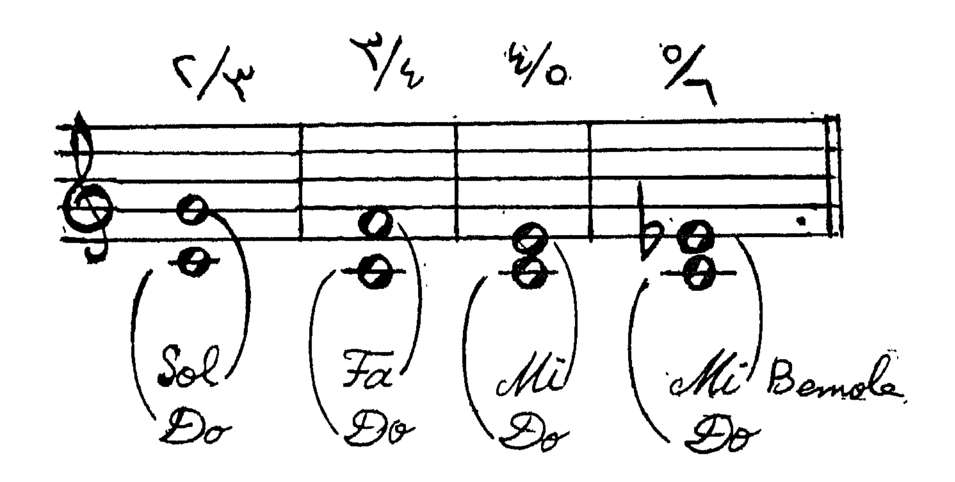
شرح الهامش ماشية ـ ا ـ

ويا حبذا لو فرض هذا التعديل ـ فى نظرى ـ لكان سلم الكندى ، قد استقر قبل سلم باخ الكامل التعـديل والفارق بينهما ١٨ / ١ من البرج الكبير او نصف كوما ، وتعرف نصف الكوما ب : ـ Schisma ـ كما سنرى ـ الباحث ـ

ويتابع محمد بن عبد الحميد اللاذقى بحثهفيقول :

« والثانية تتألف من النسب الآتية : ٢/٣ ٣/٤ ٤/٥ ٥/٦

« اعنى بذلك الغماز (٤٢) ، وذا الاربعة(٤٣) ، فالثلاثية الكبيرة ــ Tierce Mijeur والثلاثية الصغيرة ــ Tierce Maneur ــوالشكل ــ ١٣ ــ يوضح لنا نسب هذه الابعاد ».



→

حاشية ــ ب ــ

وفى التجارب التطبيقية لتحديد مراكز الابعاد الدقيقـةنجد ان آلة القانون تكشف لنا ابعادا دقيقة وواضحةنحسها ونرى فوارقها حسب عدد العُرْب ــ والعُرَب فى القـانونعبارة عن دساتين غاية في التقارب والقانون المتكامل فى عدد عُرَبِه يحتوى على تسع عُرَبٍ فى كل بعد كبير ــ أو برجكبير ــ يتضمن اربعة ارباع الصوت ــ ويعتقد البعض بامكانية تقسيم الصوت الكبير الى أثلاث (أى الى ثلاثة أثلاث) ،وهذا التقسيم موجود فعلا فى آلة القانون المتضمن تسـعَ عُرَبٍ كاملة) بحيث ان الثلث نفسه يقسم الى ثلاثة اثلاثايضا بواسطة عُرَبِ القانون التى تجزىء البرج الكبير الى تسعة اجزاء يسمى الجزء الواحد منها ــ Comma ــ الىانى اعتقد بافضلية البقاء على التقسيم الرباعى للبرج الكبير مع اعتماد التقسيم المعدل بحيث يمكن تثبيت قواعد هارمونيةجديدة ثابتة تساعد على فرض مدرستنا الهارمونية الحديثة (على الباحثين عن لغات جديدة فى عالم الموسيقى تماما كماحصل عندما فرض السلم المعدل فى الموسيقى الغربية بغية الوصول الى البناء الموسيقى الهارمونيكى الامثل) .

وهذا لا يعنى ان الاداء في الآلات التى لا تتضمن دساتينالمعدل محددة تتقيد فى هذا التعديل، بل يمكن اعتماد السلم للبنـاء والحســاب وعند التنفيذ يتحـرك اصبع العازفتلقائيا نحو المركز المناسب ويتبعه الصوت المصاحب الاخر بنفس الاحساس وخصوصا عند تلاقى العلامات التى تمثل بعداخامسا تاما واقعا بين علامتين مرتكزتين على علامتين تمثـلان ــ نيما أو تيكا ، او برجا صغيرا مسبوقا ب ٣/٤ الصوتومتبوع ب ٣/٤ الصوت (مثال ــ ١٢ ــ .)

(٤٢) أو ما يقابله فى التعبير الغربى اليوم ــ La Dominante ــ او المسيطرة وهي الخامسة التامة فى السلم الموسيقى . راجع « نظرية الموسيقى العالمية » للباحث .

(٤٣) يقابله عند الغربيين ــ La Quarte ــ اوالدرجة الرابعة .

ثم يضيف اللاذقى فيقول :

« فاعلم ان علامتين بينهما احدى النسب

٨/٩ ، ٩/١٠ ، ١٥/١٦ ، ٢٤٣/٢٥٦ اذاسمعت الواحدة تلو الاخرى تكون متفقة ، واذا سمعت فى آن واحد تكون متنافرة Dissonante بيد أن علامتين توجد بينهما احدى النسب : ٢/٣ (يعنى الغماز) ٣/٤ (يعنى ذا الاربعة)٤/٥ (يعنى الثلاثية الكبيرة) ٥/٦ (يعنى الثلاثية الصغيرة) .

تكون متفقة فى كلتا الحالتين ، اذا سمعت الواحدة تلو الاخرى ، أو اذا سمعت فى آن واحد (٤٤) ، ـ أو كما يعرف اليوم اصطلاحا : علامات توافقية مسفوقة ـ Notes Harmoniques Plaquées

ويعلق هوجو ريمان (٤٥) على هذه النظرية العظيمة التى تعتبر اليوم أساسا عاما للابعاد التوافقية فى تحديد شروط التجانس والتنافر ـ أو اللاتجانس فيقول :

« ان نظرية محمد اللاذقى هذه ذات فائدة عظيمة لكونها تدعم نظرية تجانس ثلاثية « الماجور » وكذلك ثلاثية « المينور » ، فى زمن (٤٦) كان علماء الفن الغربيون ـ لايزالون يستوحون علماء اليونان فى ما يختص بالابعاد الموسيقية » .

اذن هذا يثبت نضوج الشخصية العربية المتبلورة للسلم الموسيقى العربى فى ابعاده السليمة المستقلة عن كل ما عداها فى ذلك التاريخ ، والمتحررة من التبعية والتقليد الاعمى للموسيقى اليونانية والرومانية (٤٧) التي كانت تعتمد السلم الصغير أساسا .

---

(٤٤) ومن غريب الصدف ان يلتقى رأى اللاذقى معرأى ـ Mercadier ـ استاذ الهارمونى ومؤلف كتاب :ـ L-Harmonie Vulgarisée ـ الصادر عام ١٨٦١ وطبع للمرة الثانية ١٨٦٥ وهو باللغة الفرنسية . والرأى الذى التقيا به هو نظرية تختص بالعلاقة اللحنية التوافقية ـ Relation Melodique Harmonique
وقد ورد فى كتاب الهارمونى المذكور لـ : Mercadier مايلى : « ان الميلودية والهارمونى تجريان من ينبوع واحد ».

(٤٥) يعتبر Hugo Riemenn ـ من كبار الباحثين الموزيكولوجيين ، الى جانب كونه مؤلف موسيقى وهو المانى من مواليد ـ Grossmehlre ـ ١٨٤٩ ـ والمتوفى فى Leipzig عام ١٩١٩ . ولن استعرض هنا القابه واعماله وابحاثه فى هذه العجالة لضيق المجال واكتفى بالقول انه اورد رايه هذا فى القاموس الموسيقى الذى وضعه بنفسه والذى عرف باسمه ـ Dictionnair Riemenn ـ قاموس ريمين ـ والذى ظهرت طبعته الاولى باللغة الالمانية عام ١٨٨٢م وترجم الى الفرنسية بعد ظهور الطبعة الرابعة عام ١٨٩٩ .

(٤٦) فى القرن الرابع عشر الميلادى او قبله بفترة نرى حسب ما جاء فى بحث ريمان ، بينما كما لاحظنا فى الموسوعة الموسيقية الفرنسية ـ Fasquelle نرى انه من مواليد القرن الخامس عشر ؟ ...

(٤٧) جاء فى كتاب التدوين الموسيقى ـ La Notation Musiclale ـ لارماند ماشابيه ـ A. Machabey (ص ١٠ ـ ١١) من الموسيقى البابلية والتدوين الموسيقى ما يلى :

« يحتفظ المتحف البريطانى بمستند بابلي يرجع تاريخه الى القرن السادس عشر قبل الميلاد وقد اكتشفه عالم الآثار البريطانى ـ Galpin ـ الذى تمكن من حل رموزه التى تتكون من اشارات موسيقية لم يتمكن من قراءتها أو كشف اسرارها احد قبل ـ Galpin ـ والرسم الوارد فى شكل ـ ١٤ ـ هو مستند آخر اكتشف عام ١٩٦٩ فى العراق وهو كتابة موسيقية سومرية يرجع تاريخها الى نفس القرن السادس عشر ق . م .

←

وأنا لا أريد هنا الادعاء بأن موسيقانا العربية خلقت بالامر لا بالولادة ، والا كنت منساقا وراء عاطفة متعصبة لا تؤخذ برأى صاحبها . اذ لا شك بأن الموسيقى العربية ــ كغيرها من موسيقات العالم ، وكأى فن فى أى مجتمع ــ قد تأثرت بالنظريات الموسيقية التي سبقتها ، وبدأت طريقها على خطى أئمة المتخصصين ممن أخذت عنهم ، وقد تعرض الفارابي فى « كتاب الموسيقى الكبير » صراحة الي موضوع الأخذ عن السلف ، ومنهم **زلزل والموصلى والكندى** ولكل منهم دراساته وابحاثه التي ساعدت علي تثبيت دواوين جديدة ذات ابعاد منسقة ــ كديوان الموصلى والكندى ــ وقد احترم الفارابى كذلك أساتذة اليونان فى دراساته عندما أجرى تجاربه على الديوان الفيزيائى وقلب صورته بأن جعل عاليها سافلها ، وكانت النتيجة اكتشاف المقام الكبير ــ Le ton Majeur ــ ولنبدأ الحكاية منذ الخطوات الاولى فى عهد **ديديموس** (٤٨) .

والصورة ماخوذة عن مجلة الهلال فى عددها الصادر فى شهر نوفمبر ١٩٦٩ ويقول الكاتب « أقدم نوتة موسيقية هي التى عثر عليها فى العراق العالم البلجيكى «روتش جويمين» احد اساتذة جامعة « لييج » ... وقد ارجع تاريخها الى القرن الخامس عشر قبل الميلاد وهي لوحة من الطين « سومرية » ويعتقد انها نوتة لمقطوعة تعزف على الآلات الوترية ... والسومريون كانوا يستخدمون عددا من الالات الوترية ... واللوحة تثبت انهم أول من عرف السلم الموسيقى فى التاريخ . ــ عن مجلة الهلال ــ

وفى ما يلي شكل ــ ١٤ ــ يمثل الكتابة الموسيقية البابلية فى القرن السادس عشر ق . م . والشكل ــ ١٥ ــ يمثل الكتابة الموسيقية السومرية فى القرن الخامس عشر ق . م .





(٤٨) ــ Chalkantére Didime **ــ استاذ فى قواعد اللغة الاغريقية عاش فى القرن الاول قبل الميلاد وعاصر ــ** Ciceron **ــ شيشرون فى سنة (١٠٦) قبل الميلاد .**

وديديموس من مواليد الاسكندرية ، وهو مؤلف كتاب فى علم (الهارمونى) الذى لا نعرف عنه سوى اسمه وبعض المقتطفات التي رواها : بطليموس Claude Ptolémé **وكان يطبق فيه نظريات فيثاغور** Les Théories de Pythagore **الى جانب نظريات ارسطوكسين ده طارنت** Aristoxène de Tarente **الفيلسوف والموسيقى الاغريقى الذى عاش فى القرن الرابع قبل الميلاد ــ عن الموسوعة الفرنسية ــ** Larousse .

ويقول اتينيه ــ Athene **ــ * ان ديديموس وضع اكثر من ثلاثماية مؤلف ودرس في البلاغة ، وغيرها (وكان يرويها بكثير من الثناء والتقريظ) وينسب النظريون الى اسم ديديموس احدى الكومات الموسيقية : فيقولون : الكوما الديديموسية ــ** Le Comma Didymique

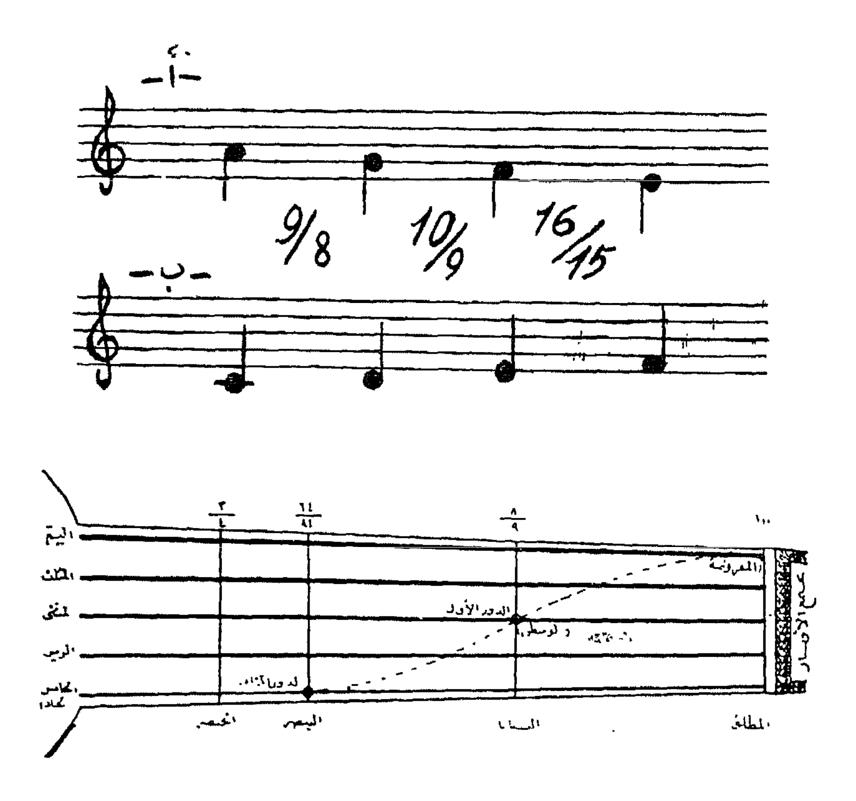
*** اتينيه نكرتيس ــ** Athénée de Naucratis **ــ ، وهو كاتب مصرى ، اشتهر بين القرنين الثانى والثالث ومن بين المؤلفات التي خلفها هناك خمسة عشر على الاغلب تعالج امور الموسيقى . عن الموسوعة الموسيقية** Fasquelle) **وفى موسوعة «** Larousse **» هو كاتب يونانى ولد فى نوكراتيس فى مصر ــ القرن الثالث ــ**

الديوان الفيزيائى

قسم **ديديموس** (Didyme) **فى القرن الاول قبل الميلاد** ، البعد ذا الاربع ، الى ثلاثة أبعاد . هي : ٩/١٠ ، ٨/٩ ، ١٥/١٦ وكان ذلكفى سنة (٦٠) ق.م وجاء بعده **بطليموس** (٤٩) وغير ترتيب الأبعاد بأن وضع البرج الكبير قبـل الصغير ، أى جعل٨/٩ قبل ٩/١٠ . وكان القدماء يبتدئون التقسيم من الاعلى الى الاسفل . وينتجعن ذلك المقام الصغير Ton Mineur

وجاء **الفارابي** فقلب هذه النسب مبتـدئابها من الاسفل ، فماذا حصل ؟ .. لقد ولدالمقام الكبير — Ton Majeur

وهذا مثال بالنوتة الموسيقية يوضح طريقةقلب الترتيب فى التقسيم — شكل — ١٦ —



« وجاء **صفي الدين** فى القرن الثالث عشرفاكمل الديوان الفيزيائى (٥٠) فى حين ان أوروبا لم تعرفه الا فى القرن السادس عشر » .

(٤٩) كان بطليموس الاسكندرى بالاضافة الى كونهفلكيا شهيرا وعالما جغرافيا ، من أكبر واضعى النظمالموسيقية اليونانية فى القرن الثانى للميلاد وهذه التعديلات في ترتيبالابعاد الموسيقية تعتبر احدى نظرياته فهو مخطط للتـاليف الموسيقى — Musicographe — وقد كرس قسما كبـيرامن حياته لخدمة الموسيقى عن الموسوعة الموسيقية Fasquelle

(٥٠) عن الموسيقى العربية اصل الفن الموسيقىالغربى— وديع صبرا —

« اذن يستطيع العرب ان يفاخروا باكتشافهم نغمة الماجور الطبيعية ، التي هي أصل السلم الفيزيكي الذى لم يعمل العالم الغربي الكبير (**جيوزفو زرلينو**) [٥١] الذى جاء فى القرن السادس عشر سوى انه اظهر افضلية هذا الديوان الذى وضعه العرب قبله باربعمائة عام [٥٢] .

ومن بين الذين ساهموا فى نشر مؤلفات (علماء الموسيقى فى القرون الوسطى) نذكر **البارون كاردى فو / والبارون رودولف دير لانجيه والمستشرق هنرى فارمر وكيزى ويتر من الغربيين / ورؤوف يكتا التركي من الشرقيين** .

وقد ظهر فى العام ١٨٤١م كتاب عن الموسيقى العربية من وضع العالم الموسيقى **كيزى ويتر** ـ Kiesewetter ـ بعنوان « موسيقى العرب » يستشهد بواسطة دساتين العود القديم ان **العرب استعملوا في موسيقاهم البعد الثالث الكبير** ـ La Tierce Majeur ـ الذى هو اليوم اساس السلم الموسيقى العصرى فى العالم . ويدعم هذه الشهادة المثال السابق ـ شكل (١٦) مثال ج ـ .

وللعود صولات وجولات سجلها التاريخ باحرف من ماس وهو سلطان العلم الموسيقى قبل الطرب .

• • •

أثر الموسيقى العربية ودور العود فى العالم : القديم / والوسيط / والمعاصر .

« راى في صناعة الغناء »

« ... هى تلحين الاشعار الموزونة بتقطيع الاصوات على نسب منتظمة معروفة ، يوقع كل صوت منها توقيعا عند قطعة فيكون نغمة ، ثم تؤلف تلك النغم بعضها الى بعض على نسب متعارفة فيلذ سماعها ، لأجل ذلك التناسب وما حدث عنه من الكيفية فى تلك الاصوات وذلك انه تبين فى علم الموسيقى ان الاصوات تتناسب فيكون : صوت / نصف صوت وربع آخر ، وخمس آخر ، وجزء من احد عشر من آخر ، واختلاف هذه النسب عند تأديتها الى السمع بخروجها من البساطة الى التركيب ، وليس كل تركيب منها ملذوذ عند السماع بل للملذوذ تراكيب خاصة وهي التي حصرها اهل علم الموسيقى وتكلموا عليها كما هو مذكور فى موضعه [٥٣] .

ويلاحظ ان كلمة « صناعة » وردت على السنة القدماء عند التحدث فى الموسيقى والغناء .

فعند الفارابي نجد ان كلمة « صناعة الموسيقى » تكاد تكون عنوانا فى كل باب من ابوابه : ـ صناعة الموسيقى ـ صناعة الموسيقى النظرية ـ المدخل الى صناعة الموسيقى ـ هيئات

---

(٥١) Gioseffo Zarlino ـ عالم نظرى ايطالى (٢٢ / ٣ / ١٥١٧ ـ ١٤ / ١٢ / ١٥٩٠) مؤلف موسيقى له مؤلفات فى الموسيقى الكنسية ضاع الكثير منها وعدد قليل من (المخطوطات) ومن مؤلفاته النظرية ـ L'Institution Harmonique وغيرها الكثير وله لدى الباحثين منزلة خاصة .

(٥٢) وديع صبرا فى مرجعه المذكور آنفا .

(٥٣) مقدمة ابن خلدون الفصل الثانى والثلاثون ص (٤٢٣) « فى صناعة الموسيقى » .

صناعة الموسيقى .. الخ ... وكتب **مخايل مشاقة** « الرسالة الشهابية » في الصناعة الموسيقية فنهج بذلك نهج الفارابي في « كتاب الموسيقى الكبير » ونهج **الامام محمد بن اسماعيل بن عمر شهاب الدين** في « سفينة الملك ونفيسة الفلك » نهجهم ، وكذلك ابن خلدون .

والموسيقى صناعة موادها الأولية احساس ومشاعر ، وادواتها الصناعية اوتار وانفاس عطرة وحناجر ، وسلعتها ايقاع ونغم . اذن هي صناعة لا تروج بضاعتها في كل زمان ومكان ، ذلك انها صناعة زبائنها من المترفين المرفهين المرهفين . وهؤلاء لا يمكن وجودهم الا في مجتمع مزدهر راق ، لياليه سمر تتبارى فيها الحكمة مع الشعر والوتر .

وهكذا نجد ان ابرز عهد يمكن للموسيقى ان تنشط في مجتمعاته وتحيى لياليه هو العصر العباسي الاول (١٢٣ ــ ٢٣٢ هجرية ــ ٧٥٠ ــ ٨٤٧ ميلاديه) .

انما قبل ولوج باب هذا العصر الذهبي للاغتراف من كنوزه الغزيرة التي لا تنضب نعود الى ماض عربي سحيق لنعرف مراحل التطور الحضاري عبر الزمن فـ « لقد استقر الرأي العلمي اليوم عند مؤرخي الحضارات القديمة على ان الحضارة الانسانية الأم التي نشأت فيما قبل التاريخ انما هي حضارة « مثلث الحضارة القديمة » كما سماه جورج شفاينفورت ــ G. Schweinfurth ــ ويعني به اليمن ، وحضرموت ، على رأس المثلث ، ووادي النيل في مصر في أحد ساقيه ، واراضي الرافدين في العراق في الساق الثاني ، وما بين هذين الساقين في بلاد الشام (٥٤) في قاعدة المثلث (٥٥) .

كما استقر الرأي على ان هذه الشعوب كلها :

أ ــ ترجع الى أصول عربية لا شك فيها .

ب ــ وانها نزحت تحت ضغط عوارض الطبيعة في جنوبي الجزيرة العربية عندما اشتد جفافها وضاقت عن أهلها .

ج ــ وان هذه الشعوب خرجت الى مناطق هجرتها متحضرة ومالكة لناحية الحضارة ، ولذلك تشابهت حضاراتها في اصولها . والشكل (١٧) يوضح انتشار الهجرات في الاتجاهات المذكورة ــ خريطة رقم (١) عصر ما قبل الاسلام ــ (٥٦) .

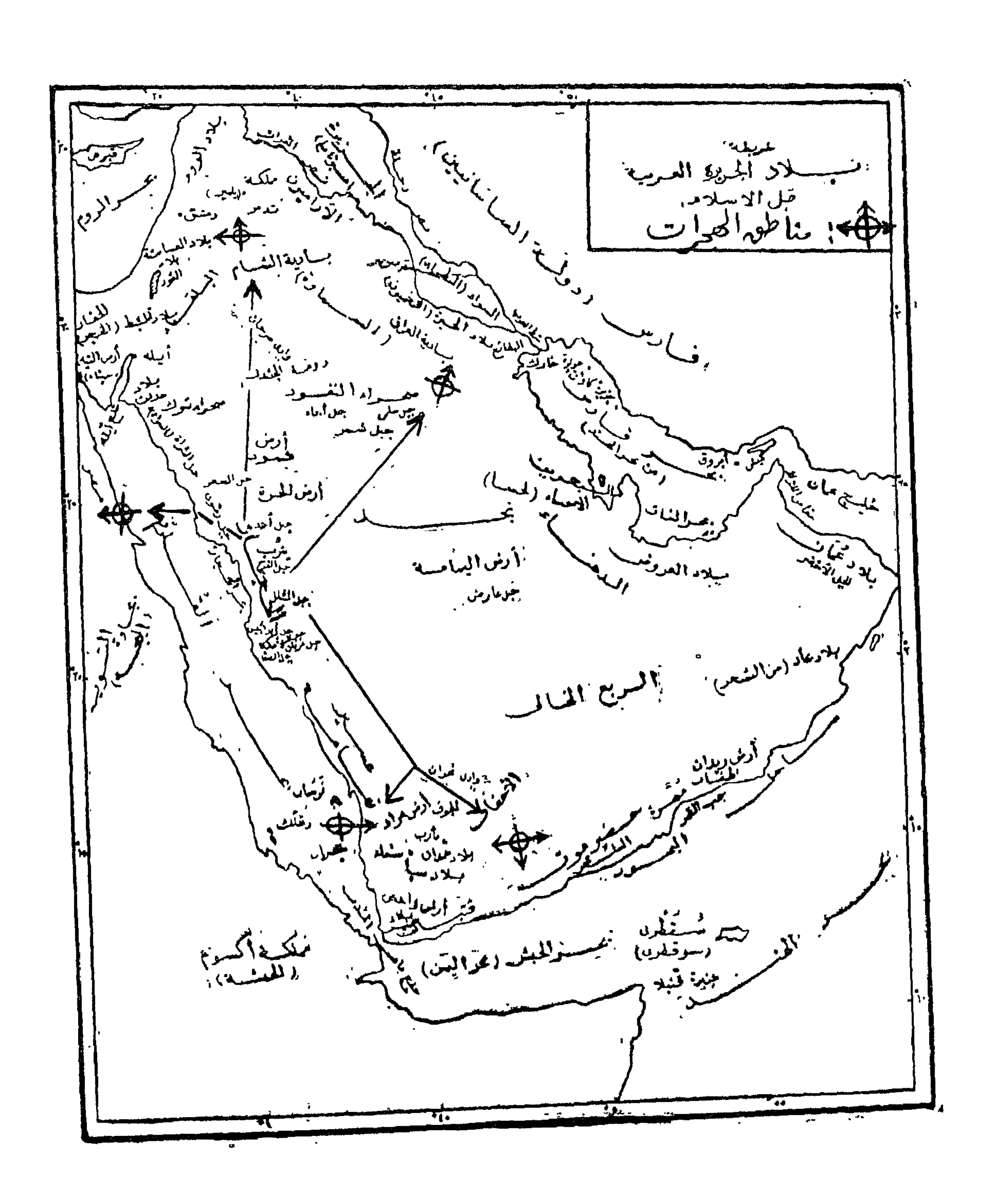
وبديهي ان الحضارة تشمل في ما تشمله الموسيقى والفنون الشعبية على اختلافها . قال المؤرخ **جرجي زيدان** في كتابه العرب قبل الاسلام (ص ٣٢) ــ « ... ولا خلاف بأن اللغات السامية متشابهة في الفاظها وتراكيبها وانها من أصل واحد .. » .

---

(٥٤) كلمة الشام هنا تعني بلاد الشام من شبه الجزيرة العربية ، وهي تشمل اليوم ما هو معروف بفلسطين والاردن وسوريا ولبنان .

(٥٥) مجلة « اللسان العربي » المجلد السابع الجزء الاول الصادر عن مكتب التعريب في الرباط من بحث في « العرب والحضارة الانسانية للدكتور معروف الدواليبي »

(٥٦) اخذت الخريطة من الاطلس التاريخي للعالم الاسلامي ــ رسم دكتور علي البنا ــ .



حتى يصل الى القول : « كما يقال ان اللفات العامة فى الشام ، ومصر ، والمغرب ، والعراق ، والحجاز ، واليمن ، والسودان اخوات ، امها اللغة العربية الفصحى » .

فلو ربطنا الهجرات العربية القديمة وما كان عليه المهاجرون من تقدم حضارى ابان هجرتهم بما كانوا عليه من الترف والرفاهية والبحبوحة التى أشرنا الى ضرورة وجودها (٥٧) لتكون المادة الاساسية لانتشار فن الموسيقى والفناء ، الى جانب تفاعل اللهجات العامية المتأثرة بالبيئة الجديدة في المهجر ، لوجدنا المبررات الكافية لمعنى تشابه العادات والتقاليد ، واخصها الموسيقى بمعازيفها ومزاميرها وطبولها (٥٨) .

ويشير بعض المؤرخين الى تشابه العديد من الآلات الموسيقية التى وجدت فى الحفريات منقوشة على لوحات من الآجر ، او وجدت مرسومة على جدران المعابد او المقابر وقارنوا بين اوجه الشبه في ما بينها – اذا كانت متقاربة العصور – ثم درسوا التعديلات والتطورات التى طرات على بعضها – فى حال تفاوت العصور –(حتى بين عصرين متباعدين لنفس المنطقة والاقليم) حسب الادوار التاريخية التى تكون قدمرت وفصلت بينها . واقدم بعض الرسوم المصورة عن نقوش اثرية وحديثة تدعم هذه النظرية – للمقارنة – ، لآلة الهارب :

وجاء فى مقالة عن « عوامل تطور اللغة العربية وانتشارها » (٥٩) الآتي :

« ففي العصور العربية القديمة هاجرت قبائل عديدة من العرب ، يمنيين وعدنانيين ، كما جاء فى تاريخ خطط الشام وتاريخ العرب قبل الاسلام .

ثم تعرض الى انتشار الدين الاسلامي واللغة العربية فقال : « وكانت عهودهم أرقى العهود اجتماعيا وحضاريا ، واقتصاديا ، وثقافيا ، يبرهن عليها ما الف فى أيامهم من ملايين الكتب ، ليس فى بلاد الاندلس ومصر والعراق والقيروان فحسب ، بل فى سائر البلاد الاسلامية ، وكلها باللغة العربية ، حاوية انواع العلوم والفنون والآداب ، وبخاصة ما الف ونشر في بلاد فارس ، والهند ، وبخارى ، وطاشقند ، وحيدر ابادودلهى (٦٠) ثم ما ظهر فى جميع البلاد الاسلامية من علماء وفلاسفة واطباء وادباء وشعراء ، وفلكيين ، ورياضيين ، وكيمائيين ، وبنائين ورجال صناعة وتجارة وفن .. الخ ...

ثم ان شغف العرب وظماهم للحصول على المعرفة والعلم اينما كان ومن حيث كان والاخذ بهما من موردهما ، والعمل على نشرهما ، وقدسار الاقدمون من العرب وتبعهم المتاخرون على

---

(٥٧) فى مجتمع متحضر واع ، ارغمته عوامل طبيعية علي الهجرة بحثا عن موقع يتناسب ومستواه الحضارى والاقتصادى والاجتماعى . وليس سعيا وراء رزق او بحثا عن وسائل ترفع من مستواه فى الحياة ، لذلك فانه من الطبيعى ان يصطحبوا – اعنى ابناء هذا المجتمع – معهم جميع الوسائل الترفيهية .

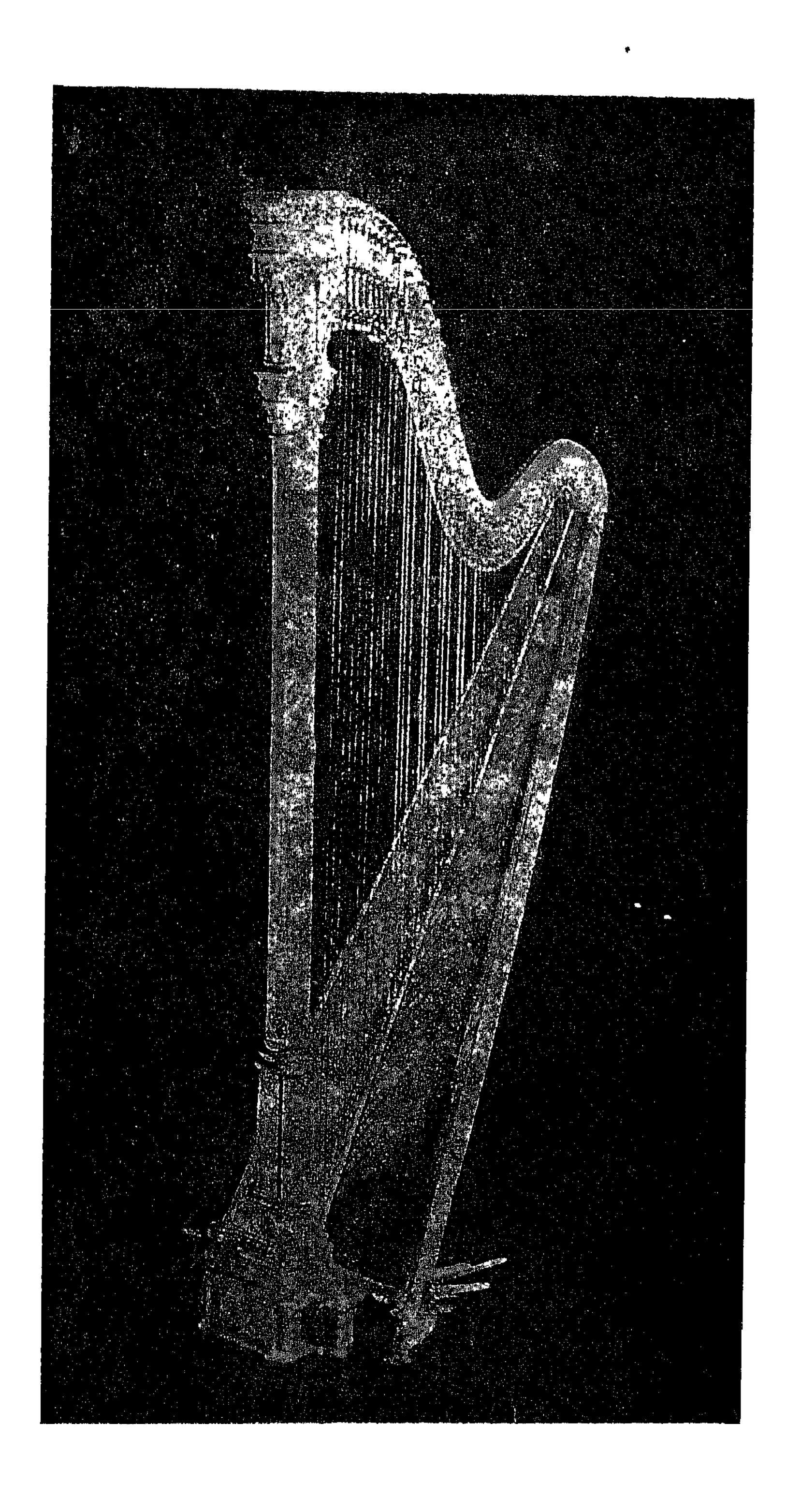
(٥٨) وقد تختلف التسميات مع اتفاق فى الشكل – للالات – ومع اتفاق فى الابعاد والدساتين – للنغمات – كما هى الحال فى بعض الفوارق بين المقامات المشرقية والمغربية فى الوقت الحاضر مع الاتفاق فى الجوهر .

(٥٩) مجلة اللسان العربى المجلد السابع الجزء الاول والمقال بقلم الاستاذ عبد الرحمن الكيالى .

(٦٠) وجميع هذه المؤلفات كانت فى اللغة العربية كماجاء فى المقال المذكور .

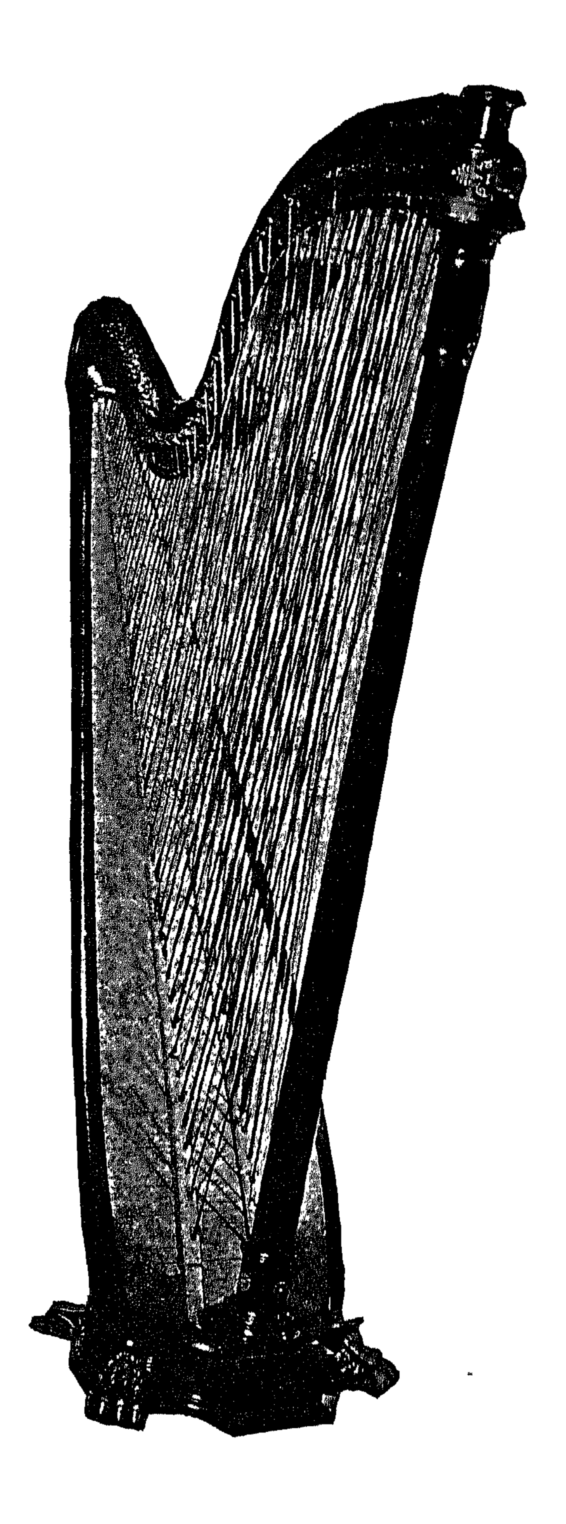






١٣٣

الموسيقى العربية وموقعها من الموسيقى العالمية



هذه السُنّة ، وشاركهم في ذلك أهالي البلاد التي دانت لهم ، فكثير من بينهم حَمَلَة العِلْم ، والنبغاء ، وارباب التَبَحُّر والاختصاص ، وظهر فيهم أهل المواهب والذكاء فترجموا كتب الاقدمين ، من هنود وعجم وسريان ويونان ، الى لغتهم العربية واستقدموا منهم الفلاسفة والاطباء والعلماء الى بلادهم للاستفادة منهم وللترجمة والتدريس ، وتبادلوا مع الشعوب ما رزقهم الله به من علم ولغة وأدب وفن وتجربة .

وبهذا الشغف والظمأ ، والتشجيع والسخاء والكرم ـ الدافع القوى ـ والخصلة السامية ازدهرت الحضارة العربية ، وعم الاسلام ، وانتشرت اللغة العربية ونبغ العلماء ، والشعراء ، ورجال اللغة ، والفقهاء ورجال الحديث وائمة المذاهب ، والمؤرخون واصحاب التفاسير ووو ... وكلهم تثقف بالثقافة العربية وباللغة العربية ، لغة العلم والفن والادب والغناء والموسيقى ، تجمعهم لغة القرآن والحديث واللغة الفصحى ، وان كانوا من أقوام مختلفة وطبقات متباينة واقاليم قريبة او نائية » .

كان هذا عرضا سريعا لحقائق تاريخية تتعلق بالحضارة عامة ، وقد هدفت من ورائه اظهار ما للعزيمة البشرية من قدرة فى السعي للحصول على كل ما تتمناه النفس ان كان ذلك يتعلق بمبادىء سامية وأهداف خيرة تدعمها قدرة التحرك بحرية نحو الهدف المنشود دون عائق وبرغبة ملحاحة طموحة شريفة .

ويقول **هوجولا يختنريت** فى كتابه ـ Music History and Idea ـ والمترجم الى العربية بقلم الاستاذ **أحمد حمدى محمود** بعنوان « الموسيقى والحضارة » :

« ... والتاريخ السياسي ، والجغرافيا ، وتاريخ الحضارة العامة ـ الذى يتضمن تاريخ الفنون الجميلة والادب ، من العلوم المساعدة المهمة لعلم « الابحاث الموسيقية » ويتعذر على سبيل المثال ، فهم تطور الموسيقى فى المانيا ، ابتداء من عام (١٥٠٠) ، دون معرفة بصلاح الدين » . ـ والقول لهوجو لايختنريت ـ .

ومن الباحثين الضالعين فى دراسة الموسيقى « الشرق ـ عربية » العلامة **كورت زاكس** وقد ترجمت له الزميلة **الدكتورة سمحة الخولي** ـ كتابا بعنوان (٦١) « تراث الموسيقى العالمية » جاء فى الفصل الثاني منه ، ويختص بتاريخ موسيقى الشرق : « ان الموسيقى الشرقية التي تمتد جغرافيا من مراكش ـ بل ومن بعض مناطق اسبانيا ـ الى ارخبيل الملايو ، وتمتد تاريخيا الى خمسة آلاف عام ، منذ أقدم العصور حتى يومنا هذا ، تلك الموسيقى الشرقية ـ بالرغم مما بينها من اختلافات فى الموطن والعصر ـ تتميز بملامح خاصة تختلف اختلافا جوهريا عن سمات الموسيقى البدائية ، كما تختلف عن موسيقات الشعوب الغربية والشمالية في عصورها الحديثة » .

كما أشار زاكس فى كتابه الى ان التناول العلمي المنظم للموسيقى في الحضارات العليا فى الشرق ، هو ما ينطبق فى أقله على الطبقة العليا من الموسيقيين . هذا ـ التحفظ ـ يشير كذلك

(٦١) والعنوان الانجليزى هو : « Our Musical Heritage »

الى حقيقة هامة ، وهي اعتماد الموسيقى فى الحضارات الشرقية الراقية على موسيقيين محترفين . اما الموسيقى الجماعية البسيطة للقبيلة فقد استقلت ، فاصبحت ، « موسيقى شعبية » .

وجدير بالتنويه الى ان **الاستاذ زاكس** يتكلم تجربة شخصية وليس نقلا عن رواية او مرجع مسطور ، فهو نفسه زار الشرق الاوسط ، وقد حضر مؤتمر الموسيقى العربية الاول ١٩٣٢ وشارك فى نشاطاته ودرس موسيقانا العربية عن كثب فخبرها وميز العلمية منها عن الشعبية ، وعرف من خلال ابحاثه وتجاربه للموسيقى العربية من افضال على موسيقى العالم الغربي ، وهو وان كان قد كتب فى مطلع الكلمة التي نقلناها عنه ، انما يكتب ما يؤمن به ، وبالتالي يعيد الحق الى اصحابه الشرعيين ، ــ وقد حكم فعدل ــ .

وفي مكان آخر يشكك الاستاذ زاكس فى نسبة السلم الطبيعى – La Gamme Diatonique ــ الى فيثاغورس ، فيؤيد بذلك نظرية **الاستاذوديع صبرا** التي استعرضناها فى بحث السلم الطبيعي وحقيقة أصله . فيقول : « ويحسن قبل البدء في شرح سلالم الشرق ان نذكر ان الدقة فى تحديد ابعاد كل نوتة ليست مما يهم المغنى ، ولكنها أمر بالغ الاهمية لهؤلاء الذين يحتارون فى كيفية ضبط (تصليح) الآلات او صنعها .

وهناك سلّمان ــ من بين العدد الهائل الموجود بين مراكش وشرقي آسيا ، كان لهما دور حاسم ، بل ومحير أحيانا حتى فى تاريخ الموسيقى الغربية الى عصرنا هذا ، وقد سماها الموسيقيون فى كثير من التفاؤل : السلم الطبيعى او التمام ، أو « الصافي » .

واقدم هذين السلمين الطبيعيين يسمى خطأ باسم : « السلم الفيثاغورى » نسبة الى فيثاغورس الذى كان له دور مشكور فى تطور ذلك السلم . وهذا السلم يعتمد على الادراك الداخلي لدى الانسان للخامات التامة الرابعات ادراكا تاما مرضيا .

ويعطي زاكس مثالا آخر لتعريف واستخراج السّلم الطبيعى فيقول : « والطريقة الثانية او المتأخرة للسلم الطبيعي تعتمد على تقسيم الوتر ، اى انها طريقة قسمة ، وقد كانت بابل وسومر وما حولهما من البلاد القديمة أول من عرف العيدان ، (٦٢) ، او الآلات الوترية ذات الرقبة التي لا تصدر أصواتها بالانتقال من وتر الى آخر ، بل بالضغط على الوتر (العفق) بحيث يَقْصُر طول الوتر عند مواضع مختلفة . (أى كما فعلنا عندما استعرضنا تجارب الفارابي فى تعريف المتلائمات والمتباينات) فى مستهل هذه الدراسة .

(٦٢) وسنعود الى هذه النقطة عند بحث العود لان الآراء مختلفة ومتضاربة في تاريخ العود واصله والمرجع انه ظهر واختفى ثم عاد فظهر ، وصفه فى كتب التاريخ فاعاد العرب مجده من جديد واسموه العود لانه مكون من العيدان المصنعة والمصقولة ــ الباحث ــ

والطريقة التي يتحدث عنها زاكس تكـون على نمط ما تقـدم بحيث يكـون حبس الـوتر ـ العفق ـ معطيا الدرجات التالية ـ على أساس مطلق الوتر (DO) :

مطلق الوتر	مركـز وضـع الاصبع (العفق)	الصوت الصادر	رقم الدرجة قرار جواب	اسم العلامة الثانية	مستوى الجودة لحنا
Do	عند منتصف الوتر	جواب المطلق	١ ـ ٨	Do	ديوان تام ممتاز
Do	عند الثلث الاول للوتر	خامسة المطلق	١ ـ ٥	Sol	خامسة تامة ممتازة
Do	عند الرُبع الاول للوتر	رابعة المطلق	١ ـ ٤	Fa	رابعة تامة ممتاز
Do	عند الخُمس الاول للوتر	ثالثة كبيرة	١ ـ ٣	Mi	ثالثة كبيرة ممتازة
Do	عند السُدس الاول للوتر	ثالثة صغيرة	١ ـ ٣	Mi b	ثالثة صغيرة ممتازة
Do	عند التُسع الاول للوتر	ثانية كبيرة	١ ـ ٢	Ré	ثانية كبيرة طبيعية

ولن اخوض فى تحليل ومناقشة مشاكل الابعاد (غير الممتازة) ولكني احب ان أسجل رأى الأستاذ زاكس المؤيد لملكيـة الشرق للسلم الموسـيقى المعدل ـ La Gamme Temperée ـ عندما قال :

« .. ان نصف الصوت الواقع بين الرابعة (الطبيعية) الثابتة وبين الثالثة الكبيرة (الاصغر حجما) لا بد وان يكون في طريقة القسمة أكبر منه فى الطريقة الدائرية (٦٣) وبعملية حسابية بسيطة نجد ان (نصف الصوت المذكور) يسـاوى ١٦/١٥ او ١١٢ سنتا مقابل ٢٥٦/٢٤٣ أى ٩٠ سـنتا وهذا شكل ايضاحي .

	الابعاد بالطريقة الدائرية اطوال	سنتات		نفس الابعاد بطريقة قسمة الوتر		
دو ـ رى	٩/٨	٢٠٤	ـ	٩/٨	٢٠٤	
رى ـ مى	٩/٨	٢٠٤	ـ	٩/٨	١٨٢	اختلاف فى الرنة والارقام
مي ـ فا	٢٥٦/٢٥٣	٩٠/٤٩٨	ـ	١٦/١٥	١١٢/٤٩٨	

وهذا الاختلاف الذى لا يقبل التوفيق بين هاتين الطريقتين ظل يرهق الموسيقى فى الغـرب مثلما ارهق الموسيقى فى الشرق الى ان قضى اخيرا السـلم المعدل (الذى ينقسـم فيه الديـوان ـ Octave الى (١٢) نصف صوت متساوية ـ فى القـرن الثامن عشر) على تلك الابعـاد الطبيعية المشكوك فيهما .

---

(٦٣) هى طريقة تعتمد الانتقال « خامسة فخامسة صاعدة (دو سول ره لا مي سى فا♯ دو♯) ※ ـ مثال ـ شرط جعل البعد الواقع بين كل علامتين يحتوى ثلاثة أصـوات ونصف أو بالرابعات الهابطة التي تعطي نفس النتيجة أو بتناوب الخامسة الصاعد مع الرابعة الهابطة ولمن يرغب خوض هذا البحث عليه بمراجعة « نظرية الموسيقى العالمية » ـ للباحث » .

※ ان اشارة ♯ تعني رفع صوت العلامة بمقدار نصف طنينى ـ اى نصف برج كبير ـ .



وطريقـة التعديل ، او التكييف او الحـل الوسط في ضبط الاصوات ليست فى الواقع من صنع الغرب ــ يقول الاسـتاذ زكس ــ ولا هي تجديد حديث ، بل هي موجودة فى كل مكان وكل عصر أحيانا بصورة تلقائية (٦٤) .

وأحيانا فى تعديل مقصود (متعمد) للطبيعة النغمية وان التعديل المتعمد ليبلغ حدا لافتا حقا في جنوب شرقى آسيا وفى غرب العالم الاسلامى .

« وهكذا فقد قبل المؤلفون الموسيقيون ، وصانعو الآلات الموسيقية هذا الحل الذي حسم النزاع ودعم التطور فى البناء الهندسي للابعاد الهارمونية . »

وبهذا نجد ان ما توصـل اليه الغرب فى عصره الذهبى كان عندنا شيئا طبيعيا منذ عهـد بعيد .

●●●

ومن خلال ما تقدم فى استعراضنا للحركات العربية وحصيلتها من المعرفة عبر الهجرات يتضح لنا اهمية الثروات الوطنية التى توفرت لهـا فى جميع الحقول والميادين ، ويعتبر تاريخ الفـن الغنائى العربى حافلا بالتراث ، بعد ان احتضنت هذه الامة العريقة فى القدم حضارات الامم المجاورة والنائية من شعوب الشرق قاطبة . وهـذا مـا أعطاها القدرة على التحرك من جديد وهى تملك الكثير من الطاقات الفكرية والثقافية التى كانت تفتقر اليها بعض الشعوب الاخرى .

وكانت التطلعات نحو الانطلاق من جـديد تحمل فى طياتها الامل والرجاء المكللين بدفقات جديدة من الثقة والايمان ، وتدعمهما الثروات العظيمة من كنوز العلم والمعرفة .

وننقل الان الى العصر الاقرب فى وثبتنا نحو الانطلاق الأوسع فى تاريخ موسيقانـا العربية ــ أعنى عصر الخلفاء .

لمحة عن العصر الجاهلي

عصر ما قبل الاسلام

كان لتلاقى موسيقى الشعوب العربية القديمة بموسيقى الشعوب المجاورة لشبه الجزيرة العربية اكبر الاثر فى تطعيم وتطوير الغناء والمـوسيقى ، متأثرين بحضارات البابليين والمصريين والفنيقيين والسبأيين ، فقد كان العرب الذين يفدون مـن الجزيرة الى الشمال بقصد التجارة وهم يركبون

---

(٦٤) يثبت ذلك تصلح الاوتار (الدوزان) فى المعازف ، الشرقية كالقانون الذى يعتمد على طبيعة النغمة المقرر العمل فيها منعا للوقوع فى مشاكل الفوارق التي قد تنتج عن تعاقب الرابعات او الخامسات فى الدوزان دون البحث في الدرجات المتعاقبة المتصلة لانها ــ اى الدرجات المتصـلة تكشف الفوارق بين ديوان واخر اذا لم يقاس تدرج الابعاد عليها . وكذلك فى العكس اى عندما يصلح القانون بسـلم متدرج يكشف الخطأ فيه حساب تآلف الخامسات والرابعات لذلك يعمد بعض العازفين الى اتباع احدى الطريقتين وجعل الاخرى مقياسا لضبط الفوارق وهكذا كان يحصل التعديل بصورة لا شعورية تقريبية .

راحلاتهم يتغنون بالحداء الذى زعم بعض المؤرخين انه أصل الغناء ، ثم يستمعون الى اغانى الآراميين والكنعانيين والأشوريين ،وباتجاه الجنوب كان العرب يتعرفون على موسيقى الاحباش . وبتأثير من هنا ، واعجاب من هناك تبلورت عندهم الالوان المختلفة مما طرق سمعهم من الموسيقى الجديدة فكان ان تأثروا بها، بالحانها وآلاتها ، وما زال التقارب بين العرب والشعوب المجاورة لهم يقوى ويشتد كلما قرب عهدهم بالاسلام حتى ما قبل ظهور الرسالة النبوية حيث زادت الصلة بين العرب والفرس والرومان .

وظهرت بعض ــ الصور الايقاعية فى صياغة الالحان التى ابتدعها العربى فى العصر الجاهلى ، فالى جانب الحداء ظهر السناد وهو كما جاء فى وصفه انه كثير النغمات والنبرات وهو على ست طرائق ــ **الثقيل الاول وخفيفه ، الثقيل الثانى وخفيفة ، الرمل وخفيفة** كما عرف **الهزج** ــ وهو الخفيف الذى يرقص عليه ويمشى بالدف والمزمار **والنصب** وهو غناء الفتيان والركبان ، ويعرف باسم الفناء ــ **المرائى والجنابى** . ويقول اسحق الموصلى ان الذى ابتكره هو (جناب عبد الله ابن هبل) ، **والتغبير** (وهو التهليل) وتردد الصوت بالقراءة وغيرها (٦٥) **والنشيد** الذى يردد فى الغزوات ، وهناك الالحان المأتميه والغزلية والتراتيل الدينية التى كان يرددها العرب حول اللات والعزى وهبل (٦٦) .

وكما سبق ان تأثر العرب فى هجراتهم فقد ازداد تأثرهم اكثر فأكثر بعد تعرضهم لغزوات واحتلالات متعاقبة ، وكان لتحضر بعض المناطق وقيام الممالك العمرانية فيها ــ التى لا تزال آثارها باقية تحكى بصمت معبر عن عظمتها ــ اكبر دافع لبعض الغزاة لكى يخضعوها لسلطانهم وحكمهم ، واعنى بهذه الممالك التى اكتست حللا حضرية :(٦٧) .

أ ــ اليمن ب ــ ممالك الشمال : ١ ــ الانباط ٢ ــ تدمر ٣ ــ الحيرة وغسان ج ــ الحجاز .

فايمن التى يعنى اسمها اليمن والبركة (٦٨) كانت فريسة لتسابق الفرس والروم على احتلالها نظرا لموقعها الهام وللخيرات الكثيرة التى تعمها وكان ان اصبحت اليمن خاضعة للنجاشى مما دفع الفرس الى ارسال جيش بقيادة **وهرز** الذى انتصر على الاحباش واصبحت اليمن فى ما بعد تابعة للفرس ... (٦٩) وهكذا تفاعلت العلوم والفنون وامتزجت فى أرض اليمن الوان من

---

(٦٥) المغبرة : قوم يغبرون بذكر الله تعالى بدعاء وتضرع . كما قال : عبادك المغبرة ، رش علينا المغفرة . قال الازهرى : وقد سمعوا ما يطربون فيه من الشعر فى ذكر الله تغبيرا ، كأنهم اذا تناشدوها بالالحان طربوا فرقصوا وارهجوا فسموا مغبرة لهذا المعنى . قال الازهرى : وروينا عن الشافعي رضي الله عنه انه قال : ارى الزنادقة وضعوا هذا التعبير ليصدوا عن ذكر الله وقراءة القرآن . فقال الزجاج :سموا مغبرين لتزهيدهم الناس فى الفانية ، وهي الدنيا وترغيبهم فى الآخرة الباقية (لسان العرب : ج ٦ ــ ص ٣٧) .

(٦٦) نسيب الاختيار فى ــ الفن الغنائي عند العرب ــ دار بيروت للطباعة والنشر ١٩٥٥ . (وبالمقارنة مع مقدمة ابن خلدون وجدتها مستوحاة منها ــ الباحث ــ) .

(٦٧) التاريخ الاسلامي والحضارة الاسلامية الجزء الاول ــ العرب قبل الاسلام للدكتور احمد شلبي .

(٦٨) معجم البلدان ــ كلمة (يمن) والموسوعة الاسلامية باللغة الانجليزية كلمة ــ Yaman ــ .

(٦٩) نفس المصدر ــ ولمعرفة التفاصيل والتطورات تراجع الصفحات (٤٤ ــ حتى ــ ٥٢) .

الحضارات المختلفة . وانه لمن غير المعقول ان يخلو مثل هذا الازدهار من فنون الموسيقى والغناء ومشتقاتهما وقد وصلت الحضارة الى أوج رفعتها ، بشهادة آثارها الرائعة فى هندستها الشامخة فى عظمتها .

ومن ممالك الشمال نجد ان **للانباط** حصة فى الشعر والغناء ، وحتى الان تسمع فى الحجاز القصائد النبطية الغنائية (٧٠) ، تغنى باصوات بعض الشعراء المسنين المتخصصين فى هذا النوع من الشعر . وفى **شرقى الاردن** – الموطن الاصلى للانباط او النبطيين – الكثير من الغناء الشعبى المميز وقد قدر لى ان استمع الى بعض الاغانى الفولكلورية الشعبية الاردنية ودراستها . وهى وان كانت لا تعطى صورة عن المستوى الذى كانت عليه الموسيقى العلمية فى العصر الجاهلى فان الانقاض الباقية فى معبد الآلهة التى كان يعبدها الانباط الذين أسسوا دولتهم (فى القرن الرابع قبل الميلاد) وبلغت غاية مجدها فى القرن الاول الميلادى حيث امتدت الى دمشق التى اصبح حاكمها واليا تابعا لملك الانباط ، وهذا الوالى هو الذى حاول القبض على **بولس الرسول** (٧١) ، ويقول بولس : « ... فى دمشق والى الحارث الملك الذى يحرس مدينة الدمشقيين يريد ان يمسكنى فتدليت من طاقة فى زنبيل من السور ونجوت من يديه (٧٢) وامتدت الانباط فى نفس القرن جنوبا حتى مدائن صالح (الحجر) فى شمال الحجاز (٧٣) .

وخاف أباطرة الرومان (كما يظهر) من التوسع الذى وصلت له دولة الانباط ومن ان تصبح هذه المملكة منافسا قويا لهم فهاجم الامبراطور تراجان – Trajanus – عاصمتهم ودمرها سنة (١٠٥) وضم بلادهم الى الامبراطورية حيث تحولت المملكة النبطية الى مقاطعة فى الامبراطورية الرومانية . ولذلك كان يطلق عليها « المقاطعة العربية » ، وكان ذلك فى العام التالى لتهديم البتراء (٧٤) .

هذا الصراع بين حضارتى الانباط والرومان على الارض التى لاتزال معالمها تعظم امجادها (٧٥) هل من المعقول انها كانت ارضا جدباء فى ميدان الموسيقى والغناء ، ونحن نعلم انه حيث

---

(٧٠) وقد لمست ذلك شخصيا عندما كنت فى جدة لاشرف على تأسيس القسم الموسيقى فى الاذاعة العربية السعودية . وهي ذات الحان رتيبة انما لها طابعها المميز . وقد سنحت لي الفرصة لاستمع الى الاغاني الشعبية الواردة من عدن وحضرموت وعمان وغيرها وجميعها يحمل فى اجوائه اللحنية – والايقاعية طابعا مميزا حبذا لو يصار الى جمعه وحفظه ودراسته واعادة اخراجه ليبقى تراثا يضاف الى ماجمع فى مختلف البلدان العربية المهتمة بحفظ التراث ليكون مرجعا هاما فى الدراسات ومصدرا جديدا فى جملة ينابيع النغم العربي التقليدى الاصيل .

(٧١) نفس المرجع السابق ص (٥٢) .

(٧٢) رسالة بولس الثانية الى اهل كورنثوس ، الاصحاح الحادى عشر : ٣٢ – ٣٣ .

(٧٣) فيليب حتى تاريخ العرب (١ – ٩٠) .

(٧٤) التاريخ الاسلامي والحضارة الاسلامية – ج – ١ – العرب قبل الاسلام . ص (٥٢ – ٥٣) .

(٧٥) « وكان اليونان يسمون هذه المملكة ببلاد العرب الحجرية وقد كانت عاصمتها بطرا – الحجرية – » قائمة عند ملتقى طرق القوافل بين تدمر وغزة والخليج والبحر الاحمر واليمن وكان العرب يسمونها الرقيم « حسب ما جاء فى كتاب (احسن التقاسيم للمقدسي) وكان للنبطيين ملوك ووزراء ونظام سياسي واقتصادى « كما قال الاصطخرى » – عن دائرة معارف القرن العشرين – وهذه دلالات على رقي اجتماعي متفاعل مع العادات والتقاليد المتعددة المختلفة التي تنقلها القوافل التي كانت تعبر ملقى الطرق فى ذلك الزمان .

توجد معابد وهياكل وثنية توجد الموسيقى مع الرقص والغناء ، وأصل الموسيقى العلمية بدأ من المعابد . وما دام هناك بقايا من الفن الشعبي المتوارث فانه لابد من ان يكون فن الموسيقى والغناء والرقص التقليدي قد لعب دورا في احتفالاتهم الشعبية ، الى جانب موسيقى وتراتيل في طقوسهم الدينية في الجاهلية .

ومعبد الشمس في تدمر والآثار الرائعة تحكي هي الاخرى قصة الفنون في منطقة شهدت الصراع المرير على ارضها ايضا ، حينا مع الفرس ، وحينا آخر مع الرومان ، رغم اتخاذها مبدأ الحياد ، ولكن الاطماع الخارجية عرضها لهجمات متكررة انتهت بانهيار دولة الامجاد في حرب ضروس انتصر فيها الرومان عسكريا ، وانتصرت فيها الزباء باختيارها الموت على الهزيمة ، تعظيما للوطنية وتعزيزا للكرامة وتقديسا للشرف .

ومن خلال هذه التفاعلات فقد امتزجت مدنية تدمر بالمدنيات اليونانية والسورية والفارسية ولو امعنا النظر بما بقى من الآثار الرائعة في اطلالها لادركنا انها وصلت الى ذروة الثقافة والعلوم والفنون في عصر ازدهارها الحضاري الغابر (٧٦).

ومن ممالك الشمال بقى في هذا المحور الحيرة وغسان ، وهناك تشابه بين قيام مملكة الحيرة ومملكة غسان . وليس من شأننا في هذه الدراسة الخوض في المراحل التي مرت بها كل من هاتين المملكتين من تجاذب الاحداث ، انما نريد فقط استعراض الناحية الحضارية الخاصة بهما .

« وكان ملوك الحيرة وغسان بوصفهم من سلالة يمنية (٧٧) يحتفظون في مظاهرهم وحضارتهم بعناصر يمنية ، وابرز مثال لذلك القصران العظمان اللذان بناهما ملوك الحيرة محاكين بهما قصور اليمن ، وهذان القصران هما « الخورنق والسدير » على ان أهم دور لعبته هاتان المملكتان هو انهما كانتا جسرا عبرت عليه الوان من حضارة الفرس والروم الى الجزيرة العربية (٧٨) واهم هذه الالوان الحضارية هي الاديان ، وضروب من المعارف العامة ، والقراءة والكتابة والفنون من حربية وغيرها .

ونصل الى الحجاز حيث يبدأ الطريق نحو التحرر من ضلال الوثنية وعبادة الاحجار ، الى مشرق النور في ظل الدعوة الاسلامية التي ازالت حجب الظلام وانارت طريق الهدى في غمرة الايمان ، وكانت صيحة الحق ودعوة الاصلاح ونقطة التحول في تاريخ الانسانية لخلاص البشرية وتحرير الانسان .

---

(٧٦) « وكانت تدمر مركزا لتجارة عظيمة يجتاز منها الذهب والجزم واليشب والصموغ والند الوارد من بلاد العرب ويحمل اليها من البحرين اللآلىء ومن الهند انواع المنسوجات والقرنفل والبهار والفولاذ والعاج ــ دائرة معارف القرن العشرين (م ــ ٦ ــ ص ٢٥١) . وهذا الواقع لا يحتاج الى تعليق لاثبات المستوى الفكرى والثقافي والفني الذى رافق هذا المجتمع المتجاوب مع مختلف الاجناس في ذلك العصر .

(٧٧) وهذه صورة عن الانتقال الثقافي والحضاري والفكري بانواعه من اليمن الى الحيرة وغسان ليزحف المد الحضاري بعد ذلك على اوسع مدى في طول الجزيرة العربية وعرضها .

(٧٨) التاريخ الاسلامي والحضارة الاسلامية (ج ١ ــ ص ٥٨ ــ ٥٩) .

والحجاز من الحواضر ولكنه يمتاز على غيره من الحواضر بمناعته ضد الغزاة ، ولم يستطع النفوذ الاجنبى ان يتوغل فى قلب الجزيرة العربية، وظل الحجاز مستقلا على عكس الممالك العربية الاخرى التى كانت فريسة لاطماع المغيرين من الاحباش والفرس والروم . وفى عام الفيل كانت المحاولة الشهيرة لهدم الكعبة المشرفة ، وكان سيد مكة فى هذا الوقت **عبد المطلب بن هاشم** جد الرسول صلوات الله عليه الذى ساوم على ابله قائلا : لا قوة لنا في التعرض لك ، والذى اطلبه منك ان ترد على ابلى التى اخذتها . قال ابرهة : كنت هبتك حين رأيتك ، ثم زهدت فيك حين كلمتنى اتكلمني فى شأن الابل وتترك البيت الذى هو دينك ودين ابائك ؟ !

قال عبد المطلب : اما الابل فهى لى ، واما البيت فله رب يحميه . وعرض عبد المطلب على ابرهة ثلث اموال تهامة على ان يرجع دون ان يهدم البيت فأبى ابرهة واصر على هدم هذا البناء . فعاد عبد المطلب وطاف بالبيت منشدا والناس يرددون :

يارب لا ارجو لهم سواكا   يارب فامنع منهم حماكا
ان عدو البيت من عاداكا (٧٩)

واستجاب الله لهتاف عبد المطلب (٨٠) وارسل عليهم طيرا ابابيل ، ترميهم بحجارة من سجيل ، فجعلهم كعصف مأكول) (٨١) .

ان ما استرعى انتباهى فى هذه الواقعة هو انشاد جد الرسول (صلى الله عليه وسلم) وترديد الناس الدعاء من بعده . والانشاد هو غير الترتيل . والتجاوب بين الصوت المفرد والاصوات الجماعية المتناولة يعطى معنى جديدا لتناول الانشاد، ولا اقول فى هذا المقام الغناء والتناوب يذكرنى بالنوبة من الصناعة فى الموسيقى ـ وهى : كما جاء فى تعريفها فى السفر الثالث من التراث الموسيقى التونسى بقلم **الاستاذ صالح المهدى** ـ قال :« النوبة فى اللغة هى النيابة ، وقد استعملت دلالة على الدورة المعينة بحيث نقول : جاءت نوبتك » لمن جاء دوره ، ويذكر كتاب الاغانى كلمة النوبة باعتبارها نوعا من الحفلات ، كما يذكر ان هناك جماعة من الموسيقيين تعرف باسم النوبات . ويعلل **الاستاذ هنرى جورج فارمر** المستشرق السكتلندى بامكانية قيامهم بالحفلات فى نوبات معينة من اليوم ، او بكونهم يتناوبون فى العزف او الغناء ـ وفى عصرنا الحالى لا تستعمل هذه الكلمة الا فى بلدان المغرب العربى كاصطلاح فنى على نوع معين من الطرب يرجع اصله الى التراث الاندلسى » .

وهى فى جميع تلكم البلدان ، اى المغرب العربى ، عبارة عن مجموعة من القطع الغنائية والموسيقية الملحنة على مقام ـ او طبع كما يسمى فى بلاد المغرب ـ واحد وعلى اوزان ـ ايقاعات ـ مختلفة لا يتجاوز عددها الخمسة » .

(٧٩) وفى دائرة معارف القرن العشرين يزاد على النشيد : امنعهم ان يخربوا قراكا ـ ج (١) ص (٢٠) .

(٨٠) التاريخ الاسلامي والحضارة الاسلامية ـ ج ١ ـ ص ـ ٦٠ ـ ٦٩ ـ ٧٠ ـ .

(٨١) من سورة الفيل ـ القرآن الكريم .

لا اريد هنا تأكيد الصورة للتركيب الخاص بصياغة عناصر النوبة بتناوب المنشد او المغنى الافرادى مع مجموعة من المنشدين بقدر ما اريد اعتبار ظاهرة تناوب الانشاد ــ الذى سبق ذكره ــ بشعر منغم ليست وليدة ساعتها ، بل قد تكون عادة متبعة فى ذلك العصر ــ عام الفيل ــ وقد كانت كما يخيل لى فى طبيعتها كدعاء المؤمنين الموجه الى البارى عز وجل ، بحيث تصور الاسلوب الابتهالى الشبيه بطرق التراتيل الدينيه ، التى كانت معروفة لدى مختلف الاديان الوثنية والتوحيدية التى سبقت ظهور الاسلام حتى ذلك الحين .

اذن مهما كانت الاصول لهذه الظاهرة فانها ولا شك تدحض المزاعم التى تقول بأن عرب البادية لم يعرفوا سوى الحداء والسناد وما شابه ذلك . وقد جاء فى مقدمة ابن خلدون مثلا : « . . وكانت البداوة اغلب نحلهم ، ثم تغنى الحداة منهم فى حداء ابلهم والفتيان فى قصائد خلواتهم ، فرجعوا الاصوات وترنموا ، وكانوا يسمون الترنم اذا كان بالشعر غناء ، واذا كان بالتهليل او نوع القراءة تغبيرا (بالغين المعجمة) و (الباء الموحدة) . . . وربما ناسبوا فى غنائهم بين النغمات مناسبة بسيطة ، وكان اكثر ما يكون منهم فى الخفيف الذى يرقص عليه ويمشى بالدف والمزمار . . . وكانوا يسمون هذا الهزج وهذا البسيط كله من التلاحين هو من اوائلها ، ولا يبعد ان تفطن له الطباع من غير تعليم شأن البسائط كلها من الصنائع . ولم يزل هذا شأن العرب فى بداوتهم وجاهليتهم فلما جاء الاسلام واستولوا على ممالك الدنيا وحازوا سلطان العجم وغلبوهم عليه وكانوا من البداوة والقضاضة على الحال التى عرفت لهم مع غضارة الدين وشدته فى ترك احوال الفراغ وما ليس بنافع فى دين ولا معاش فهجروا ذلك شيئا ما ولم يكن الملذوذ عندهم الا ترجيع القراءة والترنم بالشعر الذى هو دينهم ومذهبهم ، فلما جاء الترف وغلب عليهم الرفه بما حصل لهم من غنائم الامم صاروا الى نضارة العيش ورقة الحاشية واستملاء الفراغ ، وافترق المغنون من الفرس والروم فوقعوا الى الحجاز وصاروا موالى للعرب وغنوا جميعا بالعيدان والطنابر والمعازف والمزامير ، وسمع العرب تلحينهم للاصوات ــ اى الالحان ــ ولحنوا عليها اشعارهم وظهر بالمدينة نشيط **الفارسى ، وطويس وسائب بن جابر** (٨٢) فسمعوا شعر العرب ولحنوه واجادوا فيه ، وطار لهم ذكر ثم أخذ عنهم **معبد** وطبقته **وابن شريح** (٨٣) وانظاره وما زالت تتدرج ــ اى التلاحين ــ الي أن كملت ايام بني العباس عند **ابراهيم بن المهدى ، وابراهيم الموصلى ، وابنه اسحاق وابنه حماد** ، وكان من ذلك فى دولتهم ببغداد »

ويقول **محمد فريد وجدى** فى (دائرة معارف القرن العشرين) م ٦ ــ ص (٢٦٣) « وكان العرب من عشاق الموسيقى والشعر وقد وهبوهما وقتا كبيرا وحبوهما مكانة من أفئدتهم ، وهم الذين علموا الاوربيين لعب الشطرنج وبنوافيهم ذوق مطالعة الاقاصيص ، وكان للعرب لذات روحية حتى فى المجالات الزاهرة للادبيات الفلسفية » .

---

(٨٢) هكذا فى مقدمة ابن خلدون ولعله يريد ابن خاثر وكانت غلطة مطبعية .

(٨٣) لعله يقصد « ابن سريح » .

« من كل هــذا يتضح لنــا أن الموسيقى العربية قبل الاسلام وحتى القرن الاول منه لم تكن موسيقى شعب منطو على نفسه لم يتــأثر بالحياة الفنية للعصر الذى ظهرت فيه ، وانمــا كانت موسيقى متفتحة الاجواء تأثرت بالوسط والعصر وكانت ـ والقول هنا لهنرى جورج فارمر فى مستوى لا يقل عن مستوى الموسيقى الاشورية والفينيقية والارامية ... » وبتمازج الاشكال الفنائية المختلفة التي مرت على الجزيرة العربية تطعمت بما فى كل من هذه الاشكال من ضروب الجمال فى التصوير والتعبير والتلوين الموسيقى.

وكما كان للقيان فى العصر الجاهلى دور بارز فى نشر الفناء فقد انتشرت الآلات الموسيقية من معازيف وعيدان ومزاهر وطنابير ودفــوف ومزامير وطبول وصناجات ، وقد كان للشــعر العربى فى العصر الجاهلى أثر كبير فى تعريفنــا على هذه الآلات فى ذلك العصر ، وكان الموسيقى شاعرا ، والشاعر مغنيا ، وكان الشاعر اذا لمس فى نفسه ضعفا فى مستوى صوته لجأ الى مغن ليردد عنه أشعاره .

واختلفت الآراء فى تحديد أيهما سبق الآخر فى الوجود : « الا ان الذى لا شك فيه ، ان الغناء أصل للشعر ومتبع له ، فالمغنى قد يترنم بالفاظ ويتغنى بعبارات دون أن يكون لهذه الكلمات صلة بالشعر ـ كفن له أصول وقواعد ـ ولان العاطفة تخلق فى الانسان قبل أن تخلق فيه القدرة عــلى اختيار الكلمة المعبرة ... فالغناء اذن منبــع للشعر وأصل له .

« واذا عرفنا أن الشعر هو مادة الغنــاء فى جميع العصور العربية امكننا ان نشير الى ان الغناء فى الجاهلية قديم وعريق ، ولغموض التاريخ السياسى والأدبى فى هذا العصر لم نستطع ان نقف منه على الشيء الكثير » (٨٤) .

وفى الاصــول الخاصــة بصيــاغة الالحان حسب القواعد المتبعة اليوم نجد ان بين الشــعر والغناء علاقة وثيقة فى أسس التعبير واختيــار الكلمة المعبرة المناسبة لترجمة المشاعر .

ويستعمل لذلك مصطلح خاص بالتحــريك (Accentuation) والتحريك فى صياغة اللحن على الكلمة شرطان اساسيان :

١ ـ التحريك الاســاسى ـ Accent Tonique ـ وهو الذى يختص بشروط مخارج الالفاظ والنبــرات المتعــلقة بتركيب الــكلمة فى صياغتها اللغوية فحسب .

٢ ـ التحريك التعبيرى ـ Accent Expressif ـ وهو الذى يعكس الانفعــالات المصاحبة للكلمة ويترجمها بنبضــات موســيقية أساسها اللحن والايقاع ، واطارها القوة والضعف ، والشدة والليونة ترجيع النغم بتعبير حسي تتلون فيه النبضات مصورة الانفعالات بصدق ووضوح (٨٥) .

---

(٨٤) عن الجــوارى المغنيــات ـ فايد العمروسي ـ منشورات دار المعارف ـ بمصر .

(٨٥) انظر تركيب الجمل الموسيقية Phrasée ـ وتريحك النبرات Accentuation والفروق الدقيقة فى التلوين الموســـيقى المتفــاعل ـ Nuance ـ فى « نظــرية الموسيقى العالمية » للباحث .

وبارتباط التحريك الاساسى مع التحـريك التعبيرى تكتمل عناصر التلحين الفنـائى بحيث يكون لوقع الكلمة الملحنة الوضوح الكامل والانفعال المتفاعل الصادق الامين .

وقد سبق أصول التجويد كل قاعدة مشابهة تختص فى قواعد ضبط ارتباط الكلمة بالنبضات المعبرة والمتعلقة بالقواعد اللحنيـة والايقـاعية والقوانين المختصة بمخارج الالفاظ ــ Accent Tonique ــ مع فرض أمـاكن المـد الملزم والاستمرار المشروط وعدم التوقف أحيانا بين نهاية عبارة وبداية أخرى ــ كما هي الحال عند الزام القرىء بوصل نهـاية الآية الـكريمة ــ السابقة ــ ببداية الآية الكريمة اللاحقة فى ترتيل آى الذكر الحكيم . وهذا من الكمال فى ربط المعانى وحفاظا على مستوى التعبير Expression فى التحريك ــ Accentuation ودور التجويد فى صناعة التلحين ضرورة لكل صاحب صناعة موسيقية غنائية ، وكل ما استنبط فى ميـدان التعبير والتحريك جاء بعد فن التجويد ، وهذا لايمكن لاحد نكرانه .

• • •

شعراء الغرب الجوالة ، والاعشى صناجة العرب :

وكما حصل عندما رحل من مصر القديمة الى بلاد اليونان ، رجل مصرى يقال له **سكروبس** فنشر فيها شيئا من بصيص النـور المدنى فى الفترة التي كانت مدنية الفراعنة الأولين تتلألأ فى مصر بينما كانت أوروبا ضالة فى ديجور الجهالة (٨٦) فقد كان **الاعشى** (٨٧) الملقب ب «صناجة العرب» ذلك انه أول من سأل بشعره وانتجع به أقاصى البلاد ، وكان يغني فى شعره وهـو يطوف متجولا فى أنحاء الجزيرة العربية . (٨٨)

كان ذلك فى العصر الجاهلى عند بزوغ فجر الاسلام .

وفى الغرب وبين القرن الحادى عشر والرابع عشر ظهر ضرب من الشعر الفنائى جاء به بعض الشعراء الرحل ، وهم من الشـعراء المغنـين الجوالة . وكان أول ظهورهم فى جنوب فرنسا (٨٩) وعرفوا باسم الـ ــ Troubadour ــ والـ Trouvére ــ والاسم الاخير مشـتق من فعل ــ Trouver ــ الفرنسى ــ وكانوا يكتبون شعرهم بلغة دنيوية ، اذ أن الموسيقى كانت قبل

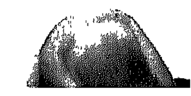
---

(٨٦) دائرة معارف القرن العشرين (تاريـخ المدينة الاوروبية) م (١) ص ٧٦٦ .

(٨٧) قال الاصبهاني : ... واخبرني ابو خليفة عن محمد بن سـلام قال : سالت يونس النحوى من اشـعر الناس ؟ قال : لا أومىء الى رجل بعينه ولكني اقول : امرؤالقيس اذا غضب ، والنابغة اذا رهب وزهـير واذا رغب ، والاعشى اذا طرب . ثم يقول عن لسان الجون العبدى راوية بشار : نحن حاكة الشعر فى الجاهلية والاسلام ونحن أعلم الناس به ، اعشى بن قيس بن ثعلبة اسـتاذ الشـعراء فى الجاهلية وجرير ابن الخطفي استاذهم فى الاسـلام ــ كتاب الاغاني .

(٨٨) كما جاء على لسـان أبي عبيدة فى كتاب الاغاني للاصباني . وكما جاء فى ــ الفن الغنائي عند العرب ــ على لسان « نيكلسون » .

(٨٩) عن القاموس الموسيقى الفرنسي : Nouveau Dictionnaire de Mus.



ظهورهم وقفا على الأديرة وترعاها الكنيسة ،وحيث ان أغانى « التروبادور » جاءت معبرة عن المشاعر العاطفية والفروسية وغيرها من المواقف الاجتماعية والشعبية ، وهي تنقل صورا من صميم الحياة ، فقد لاقت رواجا لدى الخاصة والعامة على حد سواء . وشجعها النبلاء فسمحوا للشعراء الجوالة بالدخول الى قصورهم لاحياء الحفلات التي تقام فى المناسبات والاعياد . وكان التعليم العالى (٩٠) وقفا علي رجال الدين وفى الاديرة ، وبذلك لم تحظ طبقة النبلاء بقسط من الثقافة الا بعد لأى . وبعد قرون من الحروب البربرية ، أصبح لدى هؤلاء النبلاء ولع بالفنون الرقيقة فاستملحوا هذا النوع من الشعر الفنائى العاطفى فشجعوا الشعراء المفنين الذين اكتسبوا محبة الخاصة والعامة من الشعب ، تماما كما كانت الحال بالنسبة الى **الاعشى** حينما كان يجول الجزيرة العربية وهو يتغنى بأشعاره .

ويروى الاصبهانى عن شهرة الاعشى كشاعر مغن جوال ، اشتهر بين الخاصة والعامة ، انه استطاع بواسطة شعره المغنى أن يحقق احلام العوانس بمجرد قوله الشعر فيهن .

قال الاصبهانى عن قعنب بن محرز عن الاصمعى قال : « جاءت امراة الى الاعشى فقالت: ان لي بنات قد كسدن على ، فشبب بواحدة منهن لعلها تنفق . فشبب بواحدة منقن ، فما شعر الاعشى الا بجزور قد بعث به اليه فقال :ما هذا؟ فقالوا : زُوِّجَتْ فلانة. فشبب بالأخرى، فأتاه مثل ذلك ، فسأل عنها فقيل : زوجت ،فما زال يشبب بواحدة فواحدة منهن حتى زوجهن جميعا .

صذه صورة من رسالة هذا الشاعر المغنى المتجول ، فى مجتمع كبير أحبه فراح يتنقل بين مدنه وقراه وقصوره وازقته وقد لقب « صناجة العرب » .

وبعد قرون من عصر الاعشى ظهر الشعراء الجوالة المغنون فى أوروبا فغيروا مفاهيم الشعر الغنائى ، واتسم شعرهم بطابع خاص اطلق عليه « الشعر الغنائى العاطفى — Lyrique نسبة الى الالة الموسيقية الشاعرية — Lyre — وكانت بعض اشعار التروبادور مسبوكة بقالب ايقاعى جديد . وقد يكون الشعر أحيانا باللهجة العامية — الزجل — (٩١) والصورة المعروفة لشاعر الاغنية الاوربى الجوال انه يحمل على ظهره آلة الفيول — Viole — وهى تشبه آلة الكمان — Violon — الحالية ، انما حجمها كبير نسبيا .

وانتشر الجوالون فى انحاء أوروبا ، من فرنسا الى ايطاليا الى المانيا .. حتى عمت شعبيتهم أوروبا ، وتجاوب الشعب مع هذه الموسيقى الشاعرية فتعاطف معها ، وراح النبلاء الذين استساغوا هذا اللون الفياض واستمرأوا الكتابة فى شعره ونهجوا نهج الشعراء المتجولين

---

(٩٠) جاءت على لسان هوجولا يختنتريت (حكرا على رجال الدين) فى كتابه — Music History & Idea — فى الترجمة العربية بعنوان « الموسيقى والحضارة » ترجمة احمد حمدى محمود ، مراجعة الدكتور حسين فوزى .

(٩١) هذا ينقلنا الى التطور الذى سبق ان ظهر فى الاندلس عندما ولد الموشح سيد الشعر الغنائي ومعه انطلق الزجل وكانت الاوزان الموسيقية الجديدة والقوالب الغنائية المستحدثة تلعب بالافئدة وتوقظ لواعجها فتنتشي النفوس وتعمر القلوب وتسلب العقول والالباب .

فعبروا بذلك عن مشاعرهم وأعطوا الجوالةمنظوماتهم الشعرية لتغنى بالنيابة عنهم (٩٢) فى الشوارع أحيانا وكان يطلق على هذه الفئةاسم ــ Jongleurs ــ أو شعراء الغناءالجوالة وأحيانا لتغنى فى داخل القصور من فئة أخرىأطلق عليها اسم ــ Ménestrels ــ أىالشعراء المغنين العبيد (أو الاجراء) .

وبالمقارنة بين شعراء القيول الجوالينوشعراء الرباب الجوالين نجد ان المصدرالاساسى واحد هو الجزيرة العربية . وشعراء الربابالعرب لايزال حتى يومنا هذا بعض منهم ــ وهم رواة القصص الملحمى الشعبى امثال قصص**عنتر والزير وفيروز شاه** وسواها ــ يمارسون هذه المهنة ــ كما يطلق علي الربابة المصنوعة منالرق والخشب وشعر الخيل ــ رباب الشاعر ــ والقيول الذى يحمله الجوالة الفربيون يحاكىفى مهمته وطابعه دور الرباب (٩٣) فهو آلة وترية من ذوات القوس يشبه الكمان ــ Violon المعاصر فى بعض وجوهه وكلاهما ــ اى القيول والقيولون ــ من عائلة هذه الربابة العربيةالعريقةفى القدم ــ وهي أصل الآلات الوترية من ذوات القوس فى العالم .

التطور الموسيقى فى الاغنية العربية ورواد الغناءالعربى

ــ سعيد ابن مسجح

كان أول من حاول تعريب الاغنية عنالفارسية والرومية بمعناها الفني المدروس . خرج طالبا للعلم فى أصول الموسيقى والغناء ،وعاد معبأ بالموسيقى والالحان وقواعد فن الغناء.

يقول الاصبهانى : **سعيد بن مسجح أبوعثمان مولى بني جمح وقيل انه مولي بني نوفل** ابن الحارث بن عبد المطلب مكى أسود . مغنمتقدم من فحول المغنين وأكابرهم ، وأول من صنع (٩٤) الغناء منهم ، ونقل غناء الفرسالى غناء العرب ، ثم رحل الى الشام وأخذ الحان الروم والبريطية والارسطوخوسية(٩٥)،وانقلب الى فارس فأخذ عنها غناء كثيرا وتعلم الضرب (٩٦) ثم قدم الي الحجاز وقد أخذمحاسن تلك النغم، والقى منها ما استقبحه من النبرات والنغم التى هي موجودة فى نغم غناءالفرس والروم خارجة عن غناء العرب ، وغنى على هذا المذهب ، فكان أول من أثبت ذلكولحنهوتبعه الناس .

---

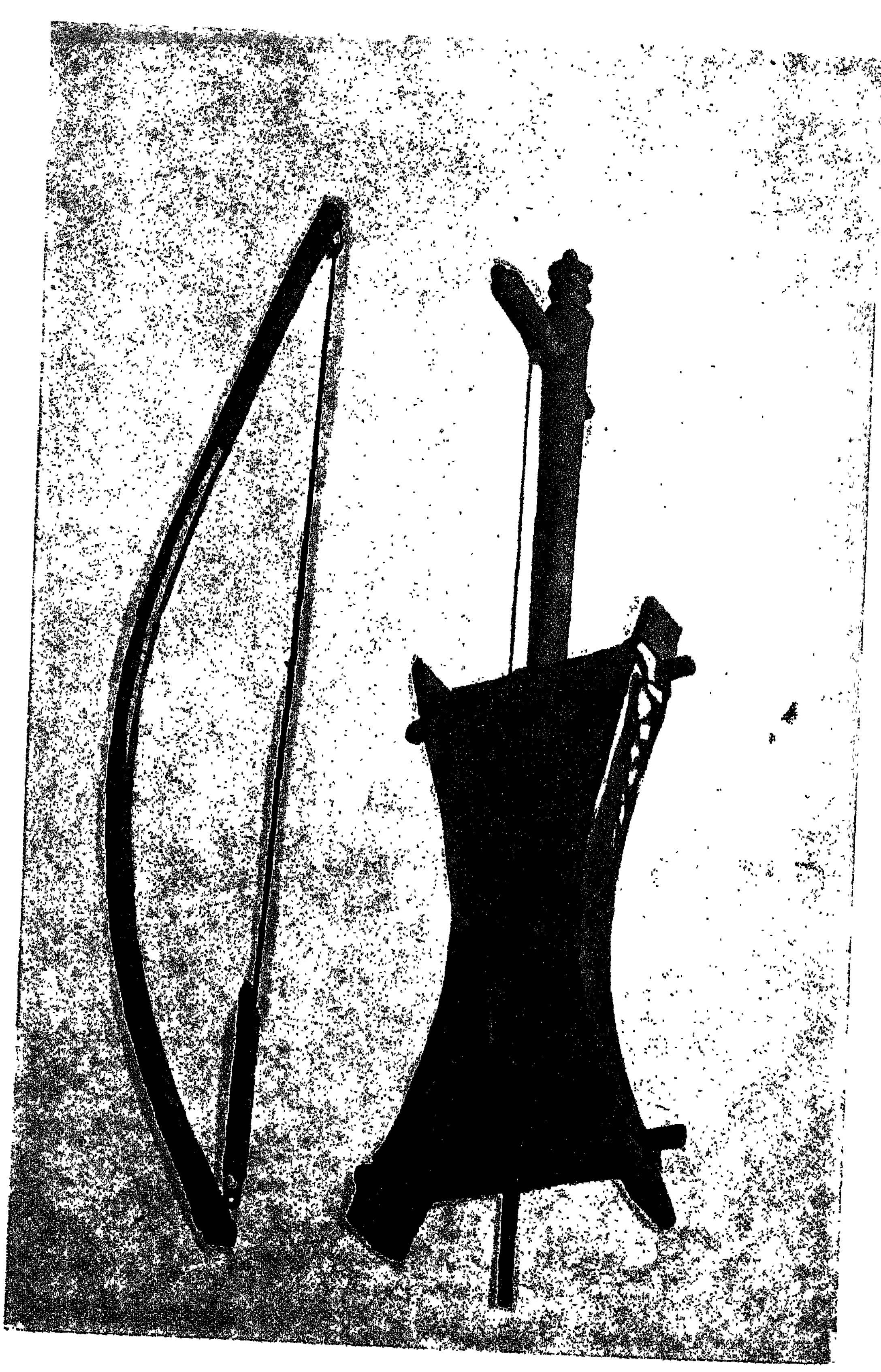
(٩٢) ومر معنا مثل هذا عند الشعراء العرب ، ممنيفتقرون الى الصوت الحسن .

(٩٣) والقيول كالقيولونسيل يعزف عليها وهى مركزةعلى الارض بشكل عمودى اى نفس طريقة العزف على آلة الرباب العربي . والقيول من آسلاف القيولون وكان قد ظهرالعديد من الآلات المشتقة عنه ، كالقيول دامور . والقيول ده جنب وغيرهما .

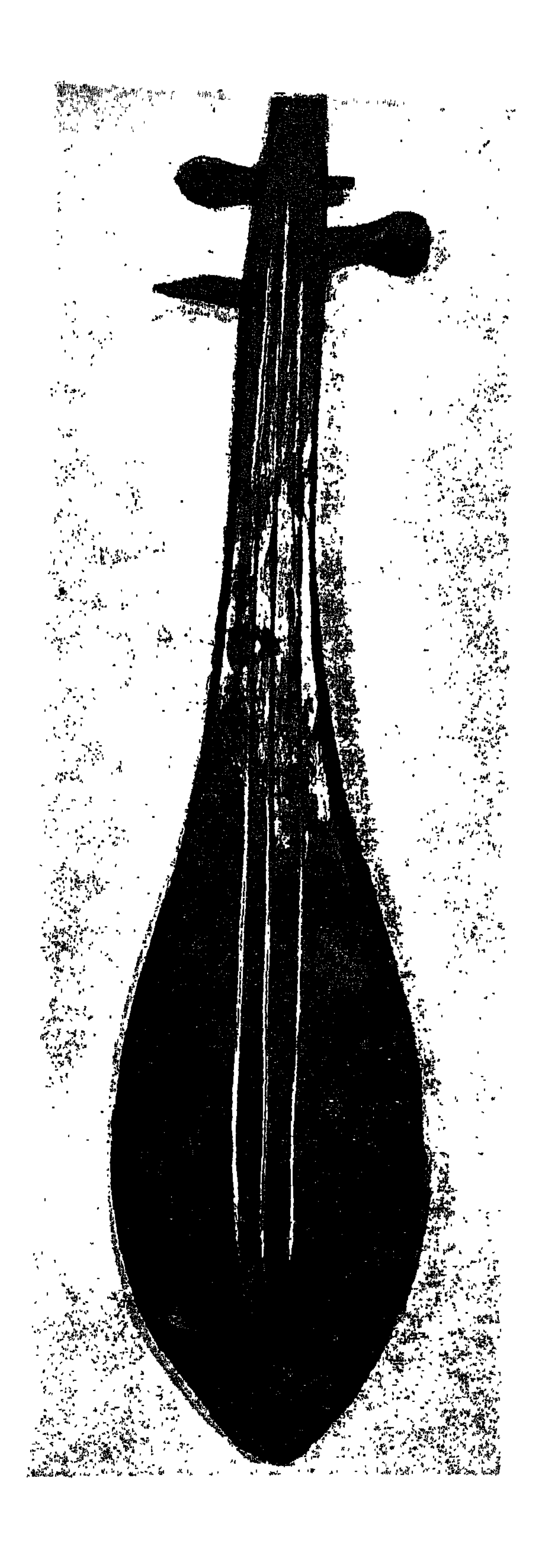
(٩٤) من الصناعة والتصنيع ، وهو غير الغناء الفطرى.

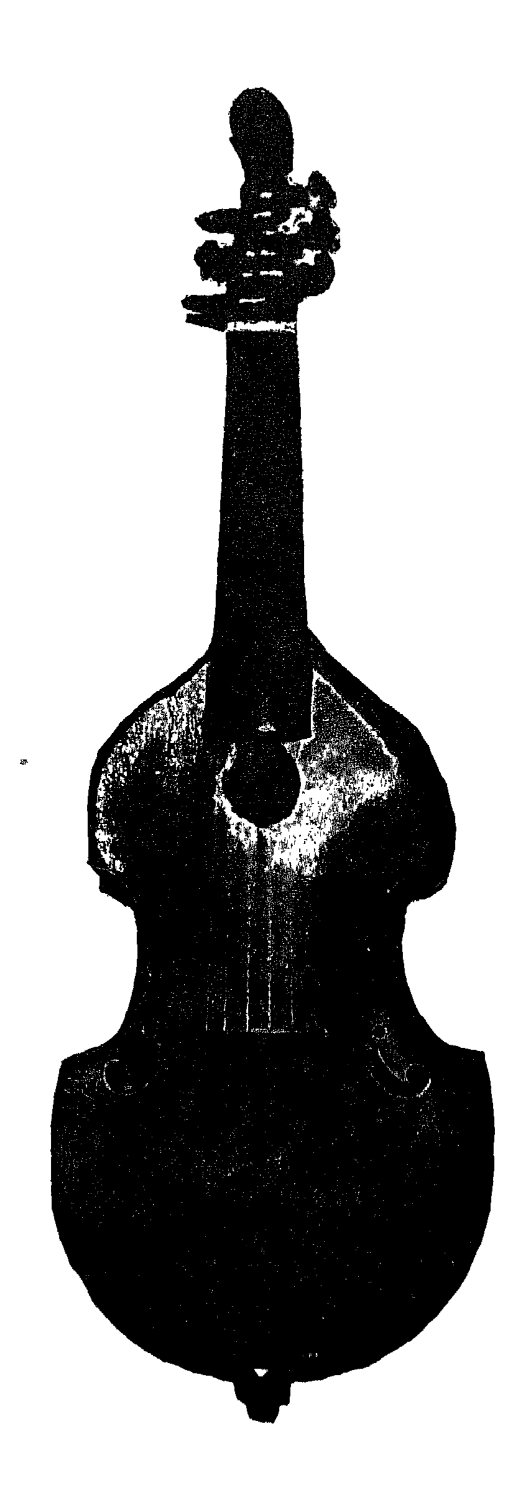
(٩٥) كذا فى الاصول . وقد رأى الاب انستاس مارىالكرملي ان تكون هذه الكلمة محرفة عن « البزنطية » نسبة الى بيزنطة وهي مدينة القسطنطينية ، واما الاسطوخوصيةفيراد بهم قوم آخرون من ارسطو خادس ، وهي جزيرة فى جنوبي فرنسا كان اهلها معروفين بالقصف والغناء والانسوكان سكانها خليطا من الروم واليونانيين والقلطيين وبقايا الفلسطينيين (انظر المجلد الثاني من مجلة الزهراء) (ص٣٥٨ ــ ٣٦١) (عن هامش الاغاني) .

(٩٦) يقصد ب « الضرب » العزف على الآلات الموسيقية. الباحث .



١٤٧







اذن لقد جاء بشيء جديد اضافه الى غناءالعرب ، فكان مجددا وراعى فى عمله الذوق العربى ، فلم يدخل (النغم الذى استقبحه)بل القاه جانبا ، واحتفظ بالجيد المستظرف الجميل الوقع على آذان المستمع العربى .

ويقول بعض الثقاة (٩٧) فى رواية ثانية(فى الاغانى أيضا) : « ان أول من غنى هذا الغناء العربي بمكة ابن مسجح ــ نفسه ــ مولي بني مخزوم ــ غير أنه مر بالفرس وهم يبنون المسجد الحرام ، فسمع غناءهم بالفارسية فقلبه فى شعر عربي . وهو الذى علم ابن سريح والفريص ــ ويستطرد الرواة ، وكان ابن مسجح مولدا اسود يكنى بأبي عيسى .

وتوالى المغنون فى تقليده فنقل ابن محرزالغناء الفارسي والرومي الي العربية ، واخذ عن **عزة الميلاء** أصول الضرب حيث كان يمكث فى المدينة ــ كطالب علم ــ ثلاثة اشهر يتعلم فيها على عزة ثم يعود الى مكة وهكذا .. وبعد ذلك تحول الي فارس والشام حيث تزود بالالحان الفارسية والرومية وصاغها علي الشعر العربى وعرف باسم : « صناج العرب » (٩٨) .

وما دمت استعرض الاحداث فى سيرالتطورات فى الموسيقى العربية ، وحيث أن ابن سريج (٩٩) كان موضع دراسة ونقاش فى ابحاث **ابراهيم بن المهدى واسحاق الموصلى** . وهما من أسياد الموسيقى والغناء فى العصر العباسى ، وكل منهم صاحب مدرسة فى الموسيقى العربية العلمية La Musique Arabe Savante ــ **فانه لمن** الانصاف أن تسجل هنا تلك المناقشة التي تدل علي المستوى والمنزلة اللتين كانا عليهما .

فقد صادف ان كان هذان العبقريان الخالدان يتباحثان فى بغداد ويتناظران فى اثبات عدد الاصوات ــ الالحان ــ التي غناها ابن سريح فقال الموصلى : ــ غنى ابن سريح ثمانية وستين صوتا فقال ابو اسحاق ــ وهو ابراهيم بن المهدى :ما تجاوز قط ثلاثة وستين صوتا فقال الموصلى: بلي . ثم جعلا ينشدان اشعار الصحيح منها حتى بلغا ثلاثة وستين وهما يتفقان علي ذلك ، ثم انشد اسحاق ــ الموصلى ــ بعد ذلك اشعار خمسة أصوات أيضا . فقال أبو اسحق ــ المهدى ــ صدقت ، هذا من غناءه ، ولكن لحن هذا الصوت نقله من لحنه فى الشعر الفلانى والثانى من لحنه الفلانى .. حتى عد له الخمسة أصوات فقال له اسحاق : صدقت . وتعادل المتناظران الكبيران .

هذه الرواية تبين الاسباب التي من اجلها ظل امثال اسحاق الموصلى وابراهيم بن المهدى يتدرجون فى التطور الفني ، اذ ان حفظهم لجميع أعمال أحد الذين سبقوهم برمتها من شعروايقاع ونغم ، وعدم تمكن أحدهم من الآخر فى (المبارزة الفنية المذكورة) انما يدل علي القدر الذى كانوا

(٩٧) وهم كثيرون جدا ــ راجع الاغاني ج (٣) ص٢٧٦ (طبعة المؤسسة المصرية العامة) .

(٩٨) كذا فى « الجوارى الفتيات » ص ١٩ ــ للعمروسي ــ ولم أجد مصدرا آخر يعطيه هذا اللقب .

(٩٩) عبيد بن سريح ويكنى بابي يحيى مولى نوفل بن عبد مناف ، وذكر انه مولى لبني الحارث بن عبد المطلب ــ الاغاني ج ١ ص ٢٤٨ .

يكتنزونه فى مخيلتيهما من الاعمال الموسيقية الغنائية التى اخذوها عن السلف ، علما ان الموسيقى والغناء بالنسبة الي سعة معارفهما فى شتى العلوم والشعر والادب والوان المعرفة تعتبران من الدرجة الثانية ، فقد كان المغنى شاعرا وفيلسوفا وناقدا اجتماعيا ومفوها وعالما بالفلك والحساب والرياضة وغيرها ...

ولفت نظرى بالاضافة الى محاولة ابن سريح تقليد ابن مسجح فى نقل الغناء الفارسى والرومى الى العربية . انه لم يكتف بعرض الحانه بواسطة العود العربى ، بل ادخل العود الفارسى الى صنعته . وقد جاء فى الاغانى : ان ابن سريح هو أول من ضرب بالعود الفارسى على الغناء العربى فقال : قال اسحاق وحدثنى ابى ـ وفى رواية ثانية ـ حدثنى الاصمعى ـ قال : اخبرنى من رأى عود ابن سريج وكان على صنعة عيدان الفرس ، وكان ابن سريج أول من ضرب به على الغناء العربى بمكة .

وذلك انه رآه مع العجم الذين قدم بهم الزبير لبناء الكعبة ، فاعجب أهل مكة غناؤهم . فقال ابن سريج : أنا أضرب به على غنائى . فضرب به فكان أحذق الناس . وشهد فيه ابراهيم الموصلى عندما سأله عنه يحيى البرمكي وقد اخذ منه النبيذ :

ـ من أحسن الناس غناء ؟ فقال : من الرجال أم من النساء . قال من الرجال . فقال ابراهيم الموصلى : ابن محرز . فقال البرمكى : ومن النساء . قال : ابن سريج . ثم قال : ان كان ابن سريج الا كانه خلق من كل قلب فهو يغنى له ما يشتهى .

وهكذا نرى ان ابراهيم الموصلى وابنه اسحاق وابراهيم بن المهدى يشيدون بمكانة ابن سريج قولا وعملا ، وهم الذين يتكلم عنهم مؤرخو الموسيقى العربية من المستشرقين وفى الموسوعات الموسيقية الاجنبية بالتقدير والتبجيل ، وقد كان ابراهيم الموصلى حاذقا فى صناعة الموسيقى ، وهو الذى حول بيته الى مدرسة تعلم الموسيقى والغناء وكانت أول مدرسة موسيقية تعلم القيان فى بغداد فن العزف والغناء فى العصر العباسى الاول ، وكان ان تخرج ابنه اسحاق بدرجة التفوق من هذه المدرسة . وقد كان لمنصور زلزل ـ اشهر من ضرب بالعود فى الدولة العباسية ـ أكبر الاثر فى اعداد اسحاق الموصلى وتدريبه فى العزف بحيث قيل أن التلميذ فاق استاذه . ولكن لهذه الحقيقة ما يبررها فقد يكون زلزل من الفنانين الواثقين من فنهم وقدرتهم ، ومن كانت هذه مزيته فانه لا يبخل بعلمه على طالب موهوب .

انما الذى سجله التاريخ فى شأن براعة اسحاق الموصلى وتفوقه على أستاذه كما جاء على لسان اسحاق نفسه . قال : ـ اخذ مني منصور زلزل الى أن تعلمت مثل ضربه بالعود أكثر من مائة ألف درهم (١٠٠) ، سوى ما أخذته له من الخلفاء ومن أبى ..

---

(١٠٠) اعلام العرب اسحاق الموصلي ـ الموسيقار النديم ـ للدكتور محمود احمد الحفنى . والاغاني للاصبهاني ج (٥) ص ٢٧٢ .

ودور زلزل فى تطور الموسيقى العربية لم يكن مقصورا علي البراعة فى الضرب والتعليم ، بل كان له فضل كبير فى وضع أحد دساتين العود فى دراسة الابعاد الموسيقية التي لعبت دورا فى حياة الموسيقى فى العالم . وقد سميت الاصبع التى تحبس الوتر عند الدستان الذى أوجده زلزل باسمه والاصبع هي الوسطى والتسمية الفنية المشهورة هي : **وسطى زلزل .**

اذن هو صناعى حاذق وفنان عالم مبتكر وقد قال عنه اسحاق الموصلى « ان زلزلا أول من أحدث العيدان الشبابيط (١٠١) وكانت قديما من عيدان الفرس فجاءت عجبا من العجب » . ولن نستعرض من حياته فى هذه الدراسة سوى ما يتعلق بتطوير السلم الموسيقى والدستان الذى ابتدعه فى آلة العود .

كان دستان الوسطى موضع اخذ ورد وتضارب فى آراء المشتغلين فى عصره ، وكان الاختلاف يدور حول موضع عفق نغمة الوسطى على العود وغيره من الالات الوترية ذوات العفق وكان للوسطى موضعان ، موضع كان يطلق عليه « الوسطى القديمة » وموضع آخر كان يعتمده الفرس فى ابعادهم الموسيقية ، وقد ادخلت على الموسيقى العربية بعد اتصالهم بالفرس والاخذ عنهم ، واطلقوا على هذا الموضع الفارسى المصدر « وسطى الفرس » ولما قام زلزل بتجاربه وثبت المجَسَّ الذى ابتكره فى مركز العفق الجديد (ويقع هذا الموضع فى المكان الذى يتوسط الوسطى القديمة ووسطى الفرس وعرف فى ما بعد باسم « وسطى زلزل » وهكذا اشتمل السلم الموسيقى العربى على ثلاثة مواضع لنغمة واحدة ومقدارها فى حساب ابن سينا بالنسبة لمطلق الوتر على الترتيب التالى :

(أ) الوسطى القديمة (١٠٢) ونسبتها $\frac{٢٧}{٣٢}$

(ب) وسطى زلزل (١٠٣) ونسبتها $\frac{٢٢}{٢٧}$

(جـ) وسطى الفرس ونسبتها $\frac{٦٨}{٨١}$

وهكذا فقد أضاف زلزل الى براعته فى صناعة الآلات الموسيقية وابتكاره للعود الشبوط فى ميدان بحوثه ودراساته عملا جديدا سجل له فى تاريخ الموسيقى حين أعطى هذا الدستان الجديد .

صناعة التفريد وصناعة الغناء وغريزة الاقتباس

فن التفريد عند الاطيار له قواعده واصوله ، ولكل فصيلة من العصافير الفريدة مدرستها الخاصة وقالبها (التفريدى) على غرار القالب الغنائى لدى أهل الغناء من بنى الانسان .

---

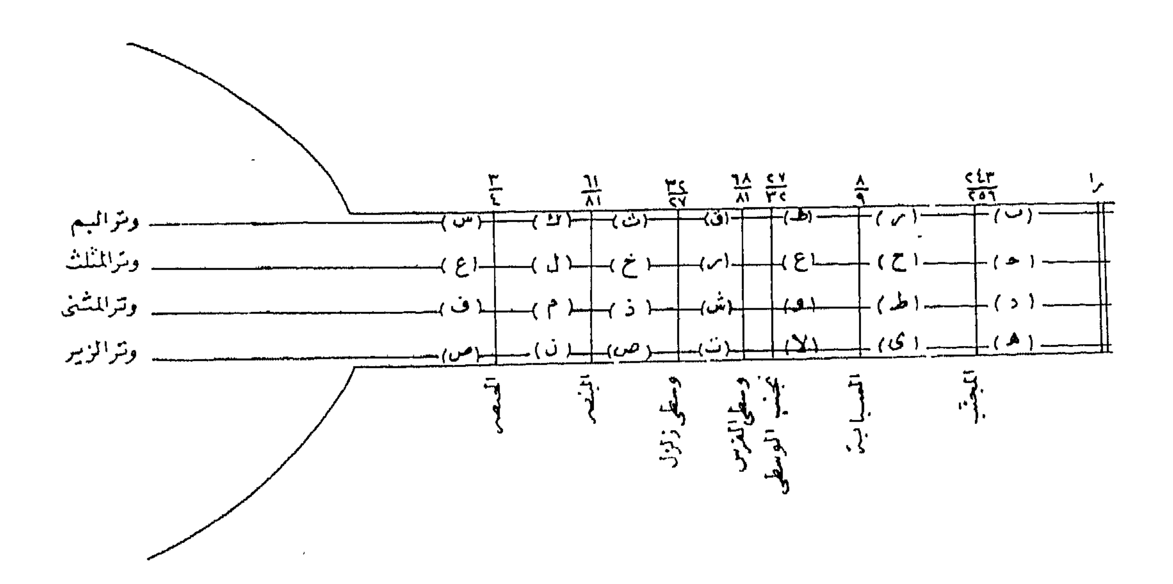
(١٠١) « الشبابيط » جمع شبوط وهو ضرب من السمك يشبه فى استدارته ووسطه العريض وراسه الصغير بشكل العود المعروف بهذا الاسم .

(١٠٢) وتسمى مجنب الوسطى ايضا .

(١٠٣) واطلق عليها فى ما بعد (تمييزا لها عن وسطى الفرس والوسطى القديمة اسم (وسطى العرب) وقد يكون ذلك بغية تاكيد مصدرها .

فللكنار مدرسته الخاصة وأوزانه التقليدية فى تعاقب النبضات الزمنية الحرة وتباعد الدرجات الصوتية وتقاربها تبعا لمقاييس ذوقية، وفى حدود امكانيات فيزيولوجية معينة ، ثم التسلسل الفريزى المتقن لصياغة المقطوعة التفريدية ضمن شروط وقواعد خاصة لا يحيد عنها الراسخون فى العلم التفريدى عند هذه الفصيلة من العصافير الفريدة حيثما وجدت وفى أى عصر كان .

وما يقال عن الكنار يمكن تطبيقه على الحسون ، وهذا الاخير له مدرسته الخاصة ايضا . انما اذا جمع الكنار مع الحسون فى مكان واحد وتبادلا الاستماع الي بعضهما فان كلا منهما يتأثر بمدرسة الآخر ويأخذ عنه فيقلده .



ومعروف لدى المولعين بتربية العصافير المفردة ان من أهم الاشياء التى تجب مراعاتها فى حياة العصفور المفرد الا يجمع بعصفور الدورى مثلا ، ذلك ، ان الطير المفرد سوف يحاول الاخذ عن الدورى بدافع الرغبة الفريزية فى اخذ الجديد حبا بالتجديد ، فتكون النتيجة انه يحاول ادخال الجديد على القديم ويخلط القالب التفريدى الذى توارثه الاباء عن الاجداد فتتغير الصورة المثلى التي صيغت فيها السيمفونيا (١٠٤) الكنارية لتتحول الى نوع من التاليف الرومانتيكى الحر — Fantasia — (١٠٥)

والطيور الفريدة كالمفنين المجيدين تحب الظهور فى مجتمع يقدر فنها . وقد لمست ذلك بصورة عملية عندما سجلت على شريط صوت كنار صينى كنت اقتنيه ، ثم نقلته على شريط

---

(١٠٤) Symphonia ـ تعبير خاص يعنى السمفونية المصغرة كمثل ـ Sonatine مصغر Sonate .

(١٠٥) ـ Fantasia ـ كذلك مصغر ـ Fantaisie ـ وهو ضرب من التاليف السمفوني الحر . كال ـ Rhapsodia ـ تصغيرا لـ : Rhapsodie ـ .

الكنار ، وكان من عادة هذا الكنار أن يغــردبفترات متقطعة حسب رغبته ومزاجه ، وحصل انه عندما أدرت التسجيل المتكرر فى غرفةمجاورةله راح يغرد بصورة مستمرة متحديا الكنــار الذى كان يعتقد انه ينافسه فى ميدان التغريد .

ثم ادرت تسجيلا لموسيقى كلاسيكية تبرزفيها الالات الوترية الحالمة وتتجاوب معها آلات الفلوت والهارب وغيرها من الآلات الشــاعريةالهادئة . ماذا كانت النتيجة ؟ ... لقــد راح الكنار يغنى بطريقة جديدة ويحاول رفع صوتهعلى صوت الموسيقى ... !

انها ظاهرة جديرة بالدراســة والمقارنة .فأهل الطرب عند العرب وغير العرب يعقــدون الحلقات الخاصة والعامة ويتناوبون فى الغنــاءوالعزف والمنادمةوتبادل الطرائفوالملح ،ويحاول الكثيرون منهم معرفة الجديد وأخذه عن الآخرينـــ وقد يكون الجديد قديما ، انما لم يكن لتسعفه الظروف للاطلاع عليه حتى واتته الفرصةفتعرفعليه فاعتبره جديدا .

وقد رأينا ما فعل سعيد ابن مسجح ومنسار على منواله فى التحصيل والحفظ والتعريب وحتى يومنا هذا نجد ان كل لحن شعبى شــاعوانتشر فى موطنه الاصلى ينقل بسرعة الىالبلاد الدانية منها والنائية بطريقة أو بأخرى ، ليصاغاللحن من جديد على نص جديد وبلغة جـديدة ليعود الى الانتشار بحلة جديدة وطابع ذى طعمجديد ولكنة جديدة .

والتطور الموسيقى فى العالم قد يكــونمتدرجا ، وهذا شىء طبيعى فى سنة التطــور والارتقاء قد يكون مفاجئا ، وحينئــذ يكــونمصطنعا ومفتعلا . والتطور الطبيعى أصيل وله ركائزه ودعائمهالتي تحميهمن التدهور والانهيار،واما المفاجىء المفتعل فانه يدخل على بيئة غريبة يكون دخيلا عليها لا يلبث ان ينكشف علىحقيقتهالمصطنعة، فيلفظهالمجتمع ليعود ــ أى المجتمع ــ الى تراثه بايمان أقوى وحنــين أعمــق ، فيبداالتطور الطبيعى من جديد بطريقة أو بأخرى ، والبقاء للاصلح .

عرض للغناء منذ فجر الاسلام حتى عصر بنىأمية والتطور المتدرج الطبيعى

« كان لمغنى مكة مذهب خاص من الغناء ،ولمغنى المدينة مذهب (١٠٦) وامتلأت هــاتان المدينتان وضواحيهما بالمغنين والمغنيات ، وعاشبهما فى زمن واحد من مشهورى الفن عديدون . نذكر منهم علي سبيل المثال لا الحصر **عزة الميلاءوجميلة ، والدلال ، وبرد الفؤاد ، ونومةالضحى ورحمة وهبة الله ، ومعبد ، ومالك ، وابنعائشةونافع بن طنبورة ، وحبابة ، وسلامة ، وبلبلة ، ولذة العيش ، وسعيدة ، والزرقاء وغــيرهم(١٠٧) .**

---

(١٠٦) علما ان صلاة القربى تجمع بين اهاليهما ولهمانفس العادات والتقاليد وتتشابه ظروفهما فى وجوه متعددة ، ومع ذلك فلكل منهما شخصيته المستقلة الخاصــة فى ميدانالموسيقى والغناء .

(١٠٧) عن الدكتور محمود احمد الحفني فى كتابه ــحياة ــ اسحق الموصلي : الموسيقار النديم .

وقد كان لهؤلاء منزلة خاصة لدى الخلفاءومما يستحق التسجيل ان سيرين كانت اول قينة فى فجر الدعوة الاسلامية ، وهى مغنيةمصرية مجيدة اخذت عنها عزة الميلاء (١٠٨) سيدة المدرسة الغنائية التي اوجدت الطريقالمعبد لمن عاصرها او جاء بعدها . ويروى ابو الفرج الاصفهانى « ان عزة الميلاء كانت تغنىاغانى سيرين » وسيرين تمثل الموسيقى المصرية القديمة ، مما جعل لعزة الميلاء شخصيةجديدة،الى جانب الطابع الشعبى فى الغناء العربى التقليدى القديم .

ونحن ـ فى هذا المجال نستعرض الزواياالمتعلقة بالتطور ، ولا نريد الاكثار من الامثلة فى كل منها ، وعليه فاننا قد نذكر علما ونتركآخر ، او قد نتخطى تاريخا ثم نعود اليه فى مناسبة اخرى .

« وحتى زمان الخليفة عمر بن الخطابظل اهل الطرب يحتفظون بما عرف من الغناء العربى المتوارث والشائع مثل الحداء والنصبوالسناد » ويثبت ذلك ما جاء فى العديد من كتب الادب العربى» (١٠٩) .

وعلى اثر اتساع الفتوحات التى تمت فىعهد عثمان بن عفان رضى الله عنه وفى عهد سلفه ، والممالیك التى دانت للاسلام وعن طريقالتيارات التى تفاعلت نتيجة لهذا الاختلاط بين المدنيات ، وعلى الاخص المدنيات المصريةوالفارسية وباصالة التفاعل الطبيعى المتدرج ترسخت التطورات الجديدة فى ميدانفن الغناء ، ذلك انه جاء على مراحل سمحت بتجاوب البيئة التى اصبحت ترفض الرتابهبعدالتحام المدنيات فتقبلت ، عن طيب خاطر ، ما دخل على غنائها من جديد .

ونتيجة للرقاهية والاستقرار ـ بعدالانتصارات عبر الفتوحات ـ اخذ المسلمون ينظرون الى امور دنياهم بمنظار اكثر تساهلاوتسامحا عن ذى قبل ، وبدأ الاحترام لمحترفى الغناء يظهر عندما سمح الامراء والاشرافلهؤلاءبالدخول الى الدور والقصور ، وحفلت بيوتهم باهل الغناء ومحترفى الموسيقى ، وتعادلهؤلاءمع اهل الادب والشعر فدخلوا مجالس الامراء

---

(١٠٨) اخذت عزة الميلاء بعض الغناء عن سيرين مولاةحسان بن ثابت واخت مارية القبطية ، وكان قد بعث المقوقس الى النبي الكريم صلى الله عليه وسلم بهما كجاريتين لهماوكان فى القبط عظيم فتسرى (صلى الله عليه وسلم) بمارية واهدى اختها سيرين الى حسان بن ثابت . (وكان ذلك فىالعام التاسع الهجرى ٦٣٠ م) كما اخذت عزة عن نشيط الفارسي ما جاء به من بلاد العجم من صنوف الغناء .

(١٠٩) دكتور محمد الحفني ـ نفس المرجع .

والاشراف ، حتى ان بعض الخلفاء طربوا للفناء(١١٠) وكان قد سبقهم فى ذلك بعض الصحابة والائمة . فالامام الشافعي رضى الله عنه اجازالقراءة بالتلحين (كما جاء فى مقدمة ابن خلدون ص-٤٢٥ -) . « وسمع كثير من الصحابة والتابعين والائمة والعلماء والزهاد ، وممن سمع الفناء « عمر » رضى الله عنه ، روى يحيى بن عبد الرحمن ان « رواح بن المعترف - وهو مغن - غنى الناس فى الحج الاكبر ، وكان فيهم عمرفاستحسن غناءه ، كما روى ان عمر مر برجل يتغنى فقال : « ان الغناء زاد المسافر » **والنعمان بن بشير الانصاري** اشتاق الفناء فتوجه الى دار عزة الميلاء فطلب اليها ان تغنى ففنتمن شعر لقيس بن الحطيم :

اجد بغمرة غنيانها	فهجر ام شاننا شأنها ؟
و «عمرة » من سروات النسا	ء تنفح بالمسك اردانها

وعمرة هذه هى اخت النعمان الانصارىطالب الغناء نفسه . ولما رأى السامعون ذلك اشاروا اليها فامسكت ، ولكن النعمان استعادالغناء وهو يعرف انه تشبيب بأخته (١١١) .

---

(١١٠) ان المعارضة الشديدة للغناء لدى الاشراف والامراء كانت منذ العصر الجاهلي ، ذلك ان العربي فى الجاهلية كان ينظر الى الفنون نظرة بعيدة عن الاحترام فهومعتد باصله ولا يحترف من المهن الا ما كان موضع احترام وفخر وهكذا فقد اقتصر فى عصر الجاهلية فن الغناء علىالقيان والموالي . ولما جاء الاسلام واستقبل الرسول الاعظم فى المدينة استقبالا رائعا تخلله الغناء الذى اشترك فيه كلمن النساء والرجال والصبيان فكان اول غناء فى حضرة الرسول الكريم صلوات الله عليه ولا يزال الناس فى الجزيرة العربيةيرددون لحن استقبال النبي العربي الكريم صلى الله عليه وسلم والذى جاء فيه :

طلع البدر علينا	**من ثنيات الوداع**
وجب الشكر علينا	**ما دعا لله داع**
ايها المبعوث فينا	**جئت بالامر المطاع**
جئت شرفت المدينة	**مرحبا يا خير داع**

عن سيرة ابن هشام عن كتب التاريخ الاسلامي - دويدار : صور من حياة الرسول ص ٢٣٥ عن تاريخ الموسيقى الاندلسية دكتور عبد الرحمن علي الحجي .

ويروى ابن عبد ربه فى العقد الفريد ٨/٦ عن الرسولالكريم صلى الله عليه وسلم انه مر بجارية تغني . قال ابن عبد ربه :

« ولقد ابطل الاسلام كل غناء فيه جاهلية ، وابقى ماعداه . ولما مر النبي صلى الله عليه وسلم بجارية ، رفعت صوتها تغني :

هل عليّ ويحكم	**ان لهوت من حرج**

فقال صلى الله عليه وسلم : « لا حرج ان شاء الله » .
عن تاريخ الموسيقى الاندلسية ايضا ص ١٧ -

و « شبه صلى الله عليه وسلم قراءة ابي موسى الاشعرى بانها « من مزامير داود » .
نفس المرجع ص ١٧ عن ابن خلدون ٩٦٨/٣ .

وفى العقد الفريد ايضا لابن عبد ربه ٤/٦ بان رسولالله صلى الله عليه وسلم قال لا يحب موسى الاشعرى لما اعجبه حسن صوته :
« لقد اوتيت مزمارا من مزامير آل داود (عن نفسالمرجع السابق ص ١٧) .

(١١١) عن الجوارى المغنيات - لفايد العمروسى ص ٣٢ .

وروى عن الامام الغزالى انه قال «سمع الغناء من الصحابة ، عبد الله بن جعفر وعبد الله بن الزبير والمغيرة بن شعبة ومعاويةوغيرهم !! » (١١٢) .

والا عجب من هذا ان يسمع الغناء من الائمة الامام الشافعى واحمد بن حنبل .. ! وذاك مجلس يضم شيوخ الوعاظ والمتكلمين ،وشيخ المالكية والحنابلة ليستمعوا فيه ، الى من يغنيهم هذه الابيات . (١١٣)

خطت اناملها فى بطن قرطاس	رسالة بعبير لا بأنفاس
أن زُرْ فديتك لى من غير محتشم	فان حبك لى قد شاع فى الناس
فكان قولى لمن ادى رسالتها	قف لى لأمشي على العين والراس

وهذا دليل على التسامحفى اباحة الاستماععند المجتهدين من ائمة الدين ، ولكن الظروف التى أحاطت بالدعوة والمسؤوليات الجسامالملقاة على عاتق المجاهدين والمدافعين عن الدين جعل للزهد عند الجميع طريقة ليتفرغ المؤمنونالى امورهم المصيرية ويعملون على ترسيخ دعائم الايمان فى القلوب ، حتى اذا ما استتبت الاموروارتاحت النفوس تطلع القوم الى امور دنياهم ، وتقبلوا ما كانوا يرفضون مجرد التفكير به .

وجاء عهد الخلفاء الامويين ، فرأينا أميرالمؤمنين الخليفة (معاوية) يطرب لغناء **سائب خاثر مولى بنى مخزوم** (١١٤) .

وتأبى عروبة الغناء ان تتخلى عن طابعهاوشخصيتها فى هذا العصر رغم ما ادخل عليها من الاقتباسات الرومية والفارسية وغيرها .

ودخل الغناء المتقن ـ كما اطلق عليه ـعنطريق ما سبق ، ان جاء به **سائب خاثر** وبدات النهضة الموسيقيةتاخذ طريقهاالعلمى ، فوضعتالتآليف الخاصة بالعلوم الموسيقية والغنائية ، فوضع يونس الكاتب : ـ كتاب النغم ـ وكتابالقيان ، فكان نواة لما صنف بعد ذلك فى هذا المجال فى العصر العباسى الذى يعد قمة المجدفى العصور العربية تفتحا على العلم ، وتقدما مدنيا وثقافيا . وفيه ظهرت المواهب التىصدرت اصول فن الغناء الى الاندلس ومنها الى العالم ، فكانت سراجا ينشر سننن اشعته علىأوروبا فيحيل ظلماتها نورا وضياء .

---

(١١٢) نفس المرجع ص (٣٣) .

(١١٣) نفس المرجع ص (٣٣) .

(١١٤) كان ابن جعفر يعقد المجالس للغناء يحضرهاوجهاء العرب ، وقد شهد معاوية الغناء عنده مرتين ، وطرب من سائب خاثر واثنى عليه حين سمه يغني قول حسان ابنثابت :

لنا الجفنات الغر يلمعن فى الدجى

واسيافنا يقطرن من نجدة دما

« عن الجوارى المغنيات ص ١٩ لفايد العمروسي » .

ويصف الاصبهاني فى الاغاني ـ **كتاب الاغاني ـ ليونس الكاتب** : بانه اول كتاب فى الغناء وقد عاش « **الكاتب** » فى المدينة **وتتلمذ على ابن عباد واخذ الغناء عن ابن سريج ومعبد** وابن محرز والغريض ، وهذا ما جعل كتابه « كتاب الاغاني » مرجعا أصيلا ومصدرا هاما رجع اليه مؤرخو الغناء بعده .

ومن الذين كانت لهم ثقافة موسيقية : **يحيى المكي وقد لجأ اليه ابراهيم الموصلى وابن جامع وفليح ابن العوراء** فى الغناء القديم يأخذون عنه ويتلقفون منه ، وقد وضع يحيى المكي كتابا فى « الاغاني ونسبها واجناسها » ولكن الاصبهاني يقول بان كتاب يحيى المكى لم يخل من أخطاء فادحة فى نسب الغناء وخلط فيه تخليطا كثيرا .

وتوفرت فى اسحاق الموصلى مؤهلات لم تتوفر لغيره من المغنين ، وقد أحاط بعلوم عصره الى جانب معرفته بفنون الاقدمين ، وسعى الى ترجمة ما رسمه الاوائل مثل اقليدس ومن كان قبله ومن جاء بعده من أهل العلم . والف كتبا فى الغناء عديدة ، منها ما يختص بالاصول والقواعد الموسيقية ، ومنها ما كان يتكلم عن أخبار المغنين والقيان .

دور الفيلسوف الكندى فى السلم (الملون المعدل):

مقارنة بين سلّم الكندى ، وفيثاغورس ، ويوهان سباستيان باخ J. S. Bach

ومن العظماء الذين كان لدراساتهم أكبر الافضال فى العطاء العالمي: الكبير والفيلسوف العربى الشهير **يعقوب بن اسحاق الكندى المكنى (بابى يوسف)** ، وقد عاصر الموصلى وعاش من بعده حوالى اربع وعشرين سنة (١١٦) .

وللكندى مؤلفات فى أصول التلحين عند العرب فى تلك العصور ، وبالرجوع اليها يمكن فهم المصطلحات التى وردت على لسان الاصبهاني فى كتاب الاغاني .

وقد (١١٧) « درس يعقوب الكندى فى بغداد العلوم العقلية المستقاة من ترجمة التاليف اليونانية والسريانية والهندية ، وتبحر فى علوم اللغة والادب والفلسفة وغيرها ، ويصفه الاستاذ كوروكيس عواد بانه جدير بان ينعت بالمنقح للفلسفة اليونانية .

ويعتبر ابو يوسف الكندى من المؤلفين المكثرين ، ومؤلفاته تربو على مئتين واربعين كتابا ورسالة فى سبعة عشر علما واختصاصا ، على ان من هذه الرسائل ما هو صغير الحجم لا يتعدى الورقات العشر ، ومنها ما هو واسع فى موضوعه واسهابه » .

---

(١١٥) ومن أراد المزيد من هذه المعلومات فعليه بكتاب الاغاني للاصبهاني . وفى سلسلة اعلام العرب قصة حياة اسحاق الموصلي للدكتور محمود احمد الحفني وفيه يجمع الكثير المفيد من المعلومات الموثوقة عن هذا الموسيقار العبقرى.

(١١٦) ولد يعقوب الكندى فى الكوفة عام (١٨٥ هجرية : وتوفي : عام ٨٠١ ميلادية) .

(١١٧) « الكندى » سلسلة اعلام الموسيقى العربية ـ مجدى العقيلي .

وقد رأيت تثبيت هذا الموجز عن حياته ايمانا مني بما له من افضال على الموسيقى الغربية خاصة لان السلم الكروماتيكي المتداول اليوم قد اتى به الكندى منذ نيف وألف عام .

وتعددت انواع العلوم التى بحثها فى كتبه ومنها : الفلسفة والطب والهندسة والفلك والموسيقى ... وغيرها الكثير مما يضيق المجال عن شرحه .

وقد كان لعبقريته منزلة خاصة عند الخليفة المأمون الذى كلفه بنقل العلوم اليونانية والسريانية الى اللغة العربية ، كما ان المعتصم اختاره مربيا ومؤدبا ومعلما لابنه أحمد .

ولن اتعرض ها هنا لما لاقاه من الحسد بسبب منزلته وجاهه ، وما حيك حوله من مكائد ومؤامرات ، لان ذلك خارج عن نطاق بحثنا .

من هنا يبدأ الدور الثانى لتطور الموسيقى العربية فى العصر العباسى الاول (١١٨) وظهرت مدرسة الشراح الاغريقيين ، كان الكندى رائد هذه المدرسة واستاذها الاول وموجدها بلا منازع . (١١٩)

كان ظهور هذه المدرسة وانتشارها قبيل منتصف القرن الثالث الهجرى ـ التاسع الميلادى ـ فى عصر الخليفة المعتصم بين (٨٣٣ ـ ٨٤٣ ـ م) .

وفى القرن العاشر الميلادى ـ الرابع الهجرى ـ ظهر الاستاذ الثانى لشراح المدرسة الاغريقية وهو : **محمد ابو النصر الفارابى** ـ وقد قمت بتحليل ومقارنة لنماذج مختارة من أعماله الموسيقية فى المتلائمات والمتباينات (او المتنافرات) فى بداية هذه الدراسة ـ الذى جاء امتدادا لما كان قد بداه الكندى من قبل . وعرض الفارابى فى كتاب « الموسيقى الكبير » الشىء الكثير من المقارنات بين الابعاد الفيثاغورية ـ مع التسميات اليونانية ـ والابعاد العربية ـ وسبق ان المعت الى تقديره واحترامه لمن سبقه من أهل الصناعة بما فيهم اصحاب النظريات الاغريقية .

ونجد فى سلم الكندى شبها كبيرا فى تقسيم الابعاد بالمقارنة بينه وبين السلم الفيثاغورى المعتمد فى بناء السلم الموسيقى الغربى المتداول . حتى وفى تحديد نسب التجزئة للفاصل الطنينى مثال ذلك .

(ليما ـ Limma ـ بقية / كومّا ـ Comma فضله) .

فالليما ـ تعادل اربع كومات والكوما ـ تعادل ١/٩ من الفاصل الطنينى ـ (تقريبا) .

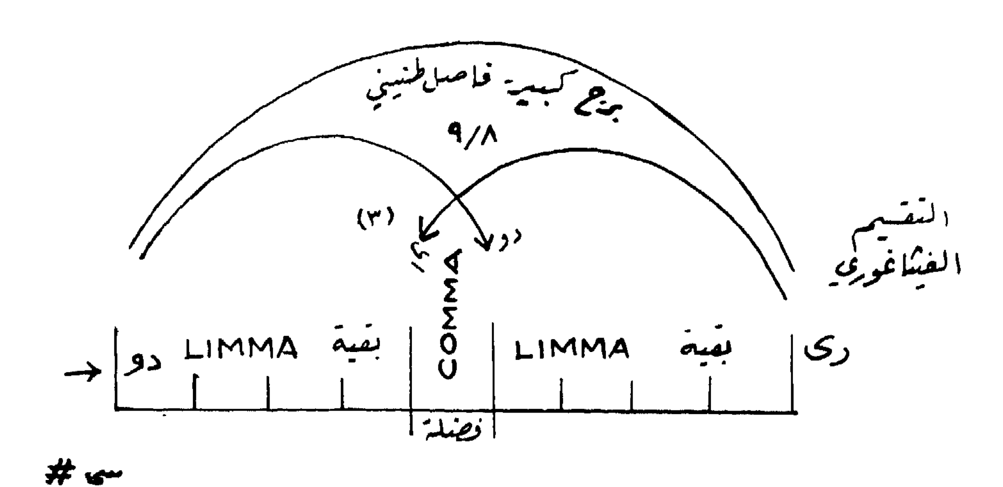
١ ـ قسّم الكندى الديوان الكامل الى اثنتى عشرة درجة ـ تنفصل الدرجة عن الاخرى بمعدل نصف صوت ـ .

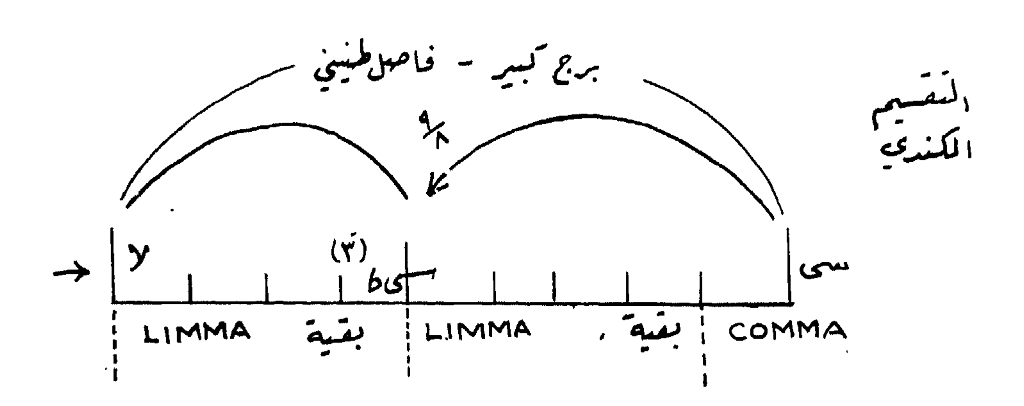
٢ ـ ينشطر الفاصل الطنينى عند الكندى الى نصفين غير متساويين ـ بقيتان وفضلة ـ وهذه مقارنة للتقسيم الفيثاغورى مع تقسيم الكندى المذكور .

---

(١١٨) وكان الدور الاول لسعيد ابن مسجح ومن اقتدى به من معاصريه ومن تبعهم :

(١١٩) فقد سبق الفارابي الذى جاء من بعده ليتمم ماكان قد بداه .





(١٢٠) سبق ان اعطينا راى العلامة وديع صبراوالعلماء الغربيين الذين استشهد برأيهم حول السلم الطبيعى الكبير المشتق من السلم المينورى اليوناني ـ المصطنع .

(١٢١) تسمى هذه الاشارة : « دييز » وهى تعنى رفعرنة العلامة ـ مقدار نصف صوت ملون Chromatique اى بقية وفضله : Limma + Comma) .

(١٢٢) تسمى هذه الاشارة « بيمول » وهي تعني خفضرنة العلامة مقدار نصف صوت ملونChromatique (بقية وفضله Limma + Comma) .

وفى ما يلى مقارنة وتحليل بطريقة حسابيةلنفس التقسيم الخاص بالفاصل الطنينى (١٢٣)

السلم الفيثاغورى	السلم الكندى	
أساس = دو ١/١	مطلق (١٢٤) = لا ١/١ اربع كومات	بعد طنينى كامل ويتألف من تسع كومات مجزأة الى بقية ثم بقية وفضلة
كوما فيثاغورية = سى دييز ٥٣١٠٤١١/٥٢٤٢٨٨ (١٢٥)	مجنب السبابة = سى بيمول ٢٥٦/٢٤٣	
اربع كومات = ره بيمول ٢٥٦/٢٤٣		
خمس كومات = دو دييز ٢١٨٧/٢٠٤٨	سبابه = سى ٩/٨ خمس كومات	

---

(١٢٣) عن « الكندى » فى اعلام الموسيقى العربية ـلمجدى العقيلي .

(١٢٤) يقصد على حساب تقسيم الوتر وباعتبار مطلقالوتر نقطة الانطلاق ولهذا افضلية منطقية .

(١٢٥) سبق تعريفها ككومّا وهنا الفت نظر القارىء غيرالمطّلع الى ان السى دييز يعلو الدو الطبيعية بمقدار كوما ـ Comma ـ أى فضلة وهذا هو الفارق بيننا وبينهـملأننا ابقينا المسافة بين علامتي (سي ـ دو) محافظة على بعدها الطبيعي بمقدار بقية فقط أى ما يعادل اربع كومّاتفيثاغورية . فى حين ان علامة سي دييز تغير فى نظام الابعاد مسببة تعديلا مضرا فى حدود بعدى البقية فى السلم الطبيعي .

اى تجعل بين الـ : ـ مى والـ : ـ فا ـ بقيةوفضلة بواقع خمس كومّات بدلا من اربع فيصبح موقع الـ سي يعلو موقع الـ دو بمعدل (كومّا = فضلة) .

كما تجعل بين الـ : سي ـ والـ : ـ دو ـ بقية وفضلةبواقع خمس كومات بدلا من اربع فيصبح موقع الـ مي ، يعلو موقع الـ فا بمعدل (كومّا ـ فضلة) .

وتوضيحا لذلك أقول : ان رفع علامة سي بواسطةاشارة دييز يجعل مسافة البعد خمس كومّات فيثاغورية بحيث ترتفع وتعلو علامة الـ سي دييز فوق علامة دو وهيعلامة اساسية مفروضة يمنع تحريكها عند التجزئة . وما يحصل للبعد ـ سي ، دو ـ من تغيير فى النظام والبناء يحصلللبعد ـ مي ، فا ـ وبالتالي فان النظام التعاقبي فى دائرة الخامسات التامة الصاعدة او الرابعات التامة الهابطة الذىيفترض فيه تسلسلا هندسيا صاعدا كعقد منظوم متسلسل الحلقات يتهدم هيكله وينهار بحيث يزداد عدد الفضلاتويتكاثف مبتعدا عن العلامات الاصلية ومولدا بقية جديدة غريبة بعد ورود كل اربع فضلات غريبة جديدة .

اما نظام ترتيب ابعاد الكندى على أساس انصاف الصوتغير المتساوية دون التعرض للبعدين الصغيرين ـ مي ، فا ـ و (سي ، دو) يجعلنا على عتبة السلم بسهولة ، قدتكون فيها بض الشوائب ولكنها خالية من المحظورات لأنالنظام التعاقبي فى دائرة الخامسات التامة الصاعدة او الرابعاتالتامة الهابطة ـ قابل التطبيق فى نظامه الهندسي مع تسلسل حلقاته بفارق نصف فضله(١٢٥أ)تقع فى منتصف البرجالمشطورالى نصفين ، احدهما يتضمن بقية والآخر يتضمن بقية وفضلة. فاذا اخذنا نصف الفضلة واضفناها الى البقيةالسابقة نكون قد طبقنا نظرية باخ الذى جاء بعد الكندى باجيال ليرفض السلم الفيثاغورى كما هو ، ويشيد لهبالسلم المعدل الشبيه بسلم الكندى مع فارق بسيط لا يتعدى ١/١٨ من الصوت وكانت عملية التعديل هذه موضع صراعواحد ورد الى ان ثبت لدى العاملين فى التاليف الموسيقى ان هذا التعديل كان فتحا جديدا فى العلوم النظرية والتطبيقيةفى العالم الغربي ـ وهذا يثبت ما كان لبعد نظر الكندى من



اهمية ، لان التقسيم الذى اتى به كان حلا وسطا ظل علماءالغرب فى حيرة للوصول اليه ويحق لنا ان نفتخـر بعبقرية الكندى الذى اوجد في القرن التاسع الميلادى السلم الملونالعربي السليم والقابل التحول الى سلالم متعاقبة على قاعدة الخامسات التامة الصاعدة ، او الرابعات التامة الهابطة كما فيالمثال التالي :

ـ مقارنة ـ

الظاهرة الاولى :

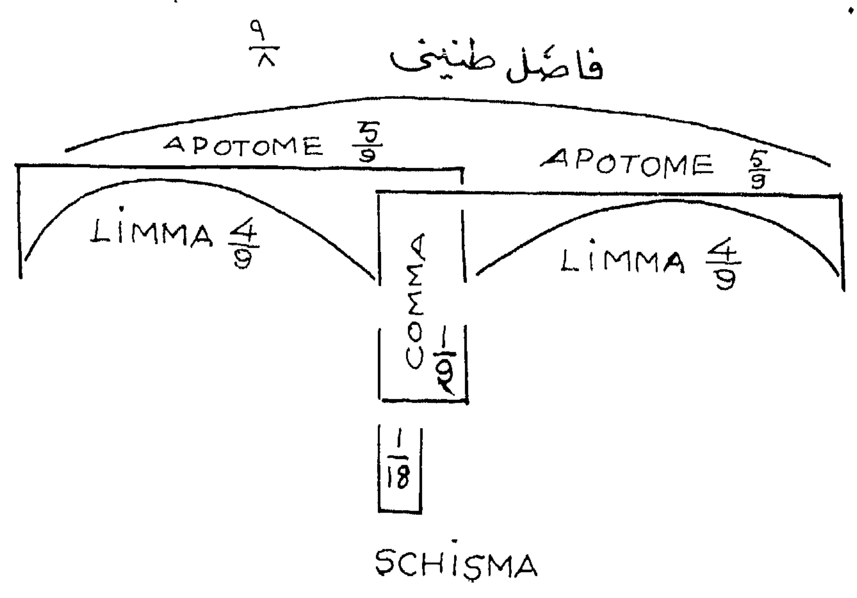
١ ـ بدأ الكندى ـ ومن عاصره او جاء قبله بفترة منالمغنين الموسيقيين العرب . بتحديد الدرجات الموســيقية وتسميتها باسماء الاحرف الابجدية العربية . ابتداء من نقطةالانطلاق للوتر المطلق الاول ـ اى الاعلى ـ حســب المصطلح قديما ـ والذى كان يسمى (بم) او على الاغلب ما يقابله فيالتسمية العربية الحالية ـ عشيران ـ وهي بالنوتة الغربية تعادل (لا) .

٢ ـ قبل اطلاق التسمية المعروفة للعلامات الموسيقيةالغربية والتي تبدأ ب دو ، ره ، مى الخ ... (١٢٥ ب) كان الغربيون يطلقون على الدرجات نفسها أسماء الاحـرفالابجدية الغربية تماما كما سبق للكندى ان اطلق الاحـرف الابجدية ـ العربية على الدرجات الموسيقية العربية هكذا : ـ

مواقع الدرجات على آلة العود	مطلق البم	سبابه البم	وسطى البم	مطلق المثلث	سبابه المثلث	وسطى المثلث	مطلق المثنى	سبابه المثنى	الـخ
رقم الدرجة	1	2	3	4	5	6	7	1... 8	الـخ
اسم الدرجة	A	B	C	D	E	F	G	A	الـخ
الاسم الحالي	LA	Si	Do	Ré	Mi	Fa	Sol	LA	الـخ

مع التكرار اللازم فى الطبقات العليا او الدنيا . فهل هناك من توارد فى الافكار (١٢٥ جـ) ام هو اقتباس عن الكندى ؟

(١٢٥ أ) نصف فضله = نصف كومّا (او ما يسمى فيحســاب فيثاغــورس Schisma) انظر المثـال (شـكل ـ ٢٦ ـ) .



→

(١٢٥ ب) ابتكر هذه التسمية ــ Guido D'Arezzo ــ وذلك عن طريق اقتطاع المقطع الاول 1 er Syllabe من كل كلمة من النص فى النشيد الديني الخاص بالقديس(جان بابتيست) وكانت النتيجة تثبيت التسمية التالية للعلامات : ......Ut ré mi fa sol la si ثم استبدلت كلمةـ Ut ــ بكلمة ــ Do ــ تسهيلا للمد اللفظي .

(هذا هو الشائع عند الموسيقيين وفى كتب تاريخ الموسيقىالغربية ــ ولكن هناك نظرية تخالف هذا الرأى . نظرية طلعت بها باحثة المانية هي الدكتورة سيغريد هونكه فى كتابها :شمس الله على الغرب ــ فضل العرب على اوروبا ضمن فصل مسهب خصت به زرياب . تقول النظرية : ــ اما المقاطع :دو ــ ره ــ مى ــ فا ــ صول ــ لا التي يقال عنها انها من وضع Guido D'Arezzo حوالي ١٠٢٦ . وانهاعبارة عن اوائل مقاطع سطور ترنيمة يوحنا ، فالواقع ان هذه المقاطع الموسيقية انما اقتبست من المقاطع النغمية للحروفالعربية : د ــ ر ــ م ــ ف ــ ص ــ ل .

وتجمعها الكلمتان العربيتان : « دُرٌ مُفَصَّل » .

وتستطرد الباحثة الالمانية فتقول :

« وهذه ــ تقصد الحروف العربية ــ كثيرا ما نجدها فىمصنفات موسيقية لاتينية مشتملة على كثير من المصطلحات العربية . والمصنفات اللاتينية المذكورة ترجع الى القرنالحادى عشر ، وقد عثر عليها فى جبل (كاسينو) الذى كان يقيم فيه العرب ، ويذكر الدكتور محمود احمد الحفني فىقصة حياة زرياب معلقا على هذه الرواية فيقول :

« ذكر العالم الانجليزى هنرى جورج فارمر مثل هذاالقول فى مؤلفاته عن الموسيقى العربية » .

وهذا قريب من المنطق الى درجة معقولة جدا . انما تبقىكلمة (سي ــ si) وهى تمثل الدرجة السابعة فى السلم الموسيقى الحالى ــ باعتبار علامة دو اساس السلم الطبيعيالكبير (الديوان الطنيني) . وعلامة سي حاسته وقد اعتبرت الدرجة الحساسة لان الارتكاز عليها يجعلنا نحس رغبة ملحةبالصعود الى العلامة التى تليها مباشرة وهي جواب قرار النغمة ــ اى تحس رغبة بالاستقرار على علامة (دو) لذلكيطلق على الدرجة السابعة اسم حاسة أو ــ Sensible ــ وفى اعتقادى ان كلمة si ــ انتزعت من قلب كلمة Sensible ــ واطلقت على الدرجة السابعة ــ الباحث .

الظاهرة الثانية :

وتختص بالتسمية الحديثة للعلامات المحولة بحيثيستغنى عن استعمال اشارات التحويل وتوضع تسمية جديدة للعلامات الملونة ــ Les Notes Chromatique ــ فىالسلم المعدل ــ La Gamme Temperéé ــ كما يلي :

التسمية القديمة

Do Do # Re Ré # Mi FA Fa # Sol Sol # LA LA # Si Do

التسمية الجديدة (١٢٥ د)

Do Lo Ré Té Mi FA RA Sol Tu LA Di Si Do

ترتيب السلم الطبيعي انطلاقا من (دو)

Do.........re.........mi...fa...... sol...... la...... si

(اقرا من اليسار) ج ب ا ل ك ى ط ح ز و هـ د

٣ ٢ ــ ١ ــ لا ١٢ ١١ ١٠ ٩ ٨ ٧ ٦ ٥ ٤

C........D.........EF.............. G........ A........ B

ان علامة (La) وكانت تسمى (A) هى العلامةالاولى . فى السلسلة عند الغربيين وعند العرب فى نقطة البداية ــ وتقع على مطلق وتر البم فى العود وجدير بالذكران ملامس البيانو ــ قديما ــ كانت تبدأ من علامة الـ A او الـ (أ) ، (١٢٥ د) .

وهكذا نرى ان الغرب بعد الف عام ونيف يعود الىاعطاء التسمية الخاصة بكل علامة مستقلة وعدم ربط العلامة

←

السلم المعدل كما شرحه الكندى :

جزأ الكندى فى سلمه الديوان (L'Octave) الى اثنى عشر جزءا صوتيا بنى على اساس طول الوتر ، بحيث يكون قابلا لتنفيذ عملية الخامسات المتعاقبة باقل فوارق مما ينتج عن تحويل السلم الفيثاغورى الى سلم ملون . وهو كما يرى مـن لوحة التجزئة ــ الشكل ــ عبارة عن سلم ملون جاهز ومؤسس على طريقة تقسيم الوتر ابتداءمن مطلقه حتى جواب هذا المطلق ــ منتصف الوتر المطلق ــ وهو قابل التكـرار . وتبدأ التسميـة بالحرف الاول من الابجديـة ــ أ ــ ثم تتعـاقب الاحرف الابجدية حتى اثنتي عشرة درجة بابعادانصاف الصوت كما يلى : ــ

أ ــ ب ــ ج ــ د ــ هـ ــ و ــ ز ــ ح ــط ــ ى ــ ك ــ ل ــ مأ ــ لا ــ سط ــ س ــ دو ــ رهط ــ ره ــ مىط ــ مى ــ فا ــصـولط ــ صول ــ لاط ــ لا (١٢٦)

بين المشرق والمغرب :

« ان مهمة ابطال **هوميروس** فى الحياة هىاستغلال مواهبهم البشرية الى أقصى حد ، فاذا ما نجحوا فى تحقيق ذلك أثبتوا انهم على مستوىالمسئولية ، وانهم رجال حقيقيون كاملون » .

« .. فانسان الالياذة والاوديسا يجب انيعيش بطلا ويموت بطلا ، فان لم يفعل فسوف لا يعد من الابطال الحقيقيين . (١٢٧)

كذلك كان مبدأ **أبى الحسن على بن نافـعالملقب بالزرياب (١٢٨) او الزرياب** (١٢٩) اى أن يستغل مواهبه الى أقصى حد ، وبشتى الطرقـحتى ولو كان ذلك على انقـاض رصيد استـاذه

←

بالاخرى . مما يعطي لكل درجة تتضمن نصف صوت شخصيةمستقلة . والفضل يعود الى السلم شبه المعدل الذى اتى به الكندى فى الاصـل ثم اجرى عليه يوهان سياسـتان بـاخاللمسات الاخيرة بفارق $\frac{١}{١٨}$ او (Schisma) (تقريبا) .

واعتقد ان التاريخ سيعيد نفسه عند استعمال الارباع« بوليفيا فى سلالمنا العربية الاصيلة » ، التي ستكون ظاهرة جديدة على الغرب انما سـنكون نحن فى هذه المرة فارضـيالسلم الجديد وواضعي اسمه وتسميته باذن الله .

(١٢٥ حـ) علما ان الغرب اخذ عن العرب بنفسالطريقةالارقام العربية التى وضعها العرب على اساس الزوايـا الهندسية باعتبار كل زاوية تمثل عددا واحدا فى الرقـمهكـذا ::

زاويتان للرقم اثنين ، وزاوية واحد للرقم واحد . 9 8 7 6 5 4 3 2 1

اى بدون زوايا : ٥ وهكذا فهو لاشىء ويقال لمن يعودخالى الوفاض : (عاد صفر اليدين) .

(١٢٥ د) تقع الاسماء الجديدة على الملامس السوداءمن البيانو .

(١٢٦) ظاهرتان من طبيعة واحدة استرعتنا انتباهى فىالتسمية . احداهما تتعلق بتسمية مشابهة غريبة (مـن العصر الكلاسيكى) للعلامات الموسيقية ، والثانية تتعلـقبتسمية اخرى مشابهة من زاوية مختلفة (معاصرة) لبعض العلامات الموسيقية .

(١٢٧) هوميروس ــ شاعر الالياذة والاوديسا (ص ــ١٠٩/١١١ للدكتور عبد المعطى شعراوى .

(١٢٨) الزرياب بفتح الزاى طائر غريد ــ وقد سمىبه لجمال صوته وحسن صورته وسواد لونه .

(١٢٩) والزرياب بكسر الزاي هو الذهب او مائه وهومجرب فن الفارسية ــ المعاجم اللغوية .

اسحاق بن ابراهيم الموصلى ـ كان ابراهيم ايضااستاذا له من قبل ـ فهولايبالى انغضب الموصلى او رضى ، همه أن يصل ... ان يحوز رضىالرشيد ... ان يحتل المكانة اللائقة بمواهبه .. وهكذا فقد تحدى وجابه وتمرد وأصر فكان لهما اراد ..

رفض طلب الرشيد الغناء على عوداستاذه ... ولم يتورع عن الجهر بان صنعته تتطلب ترتيبا آخر للعود ، وتشدد فى رفضهوابائه وقال للرشيد :

ـ لى عود نحته بيدى ، وأرهفته باحكامى ،... ولا ارتضى غيره ، وأمر الرشيد باحضار العود الذى صنعه زرياب . وتفحصه الرشيد فلميجد فيه جديدا فقال : ما منعك ان تستعمل عود استاذك فأجاب زرياب :

ـ ان كان مولاى يرغب فى غناء استاذىغنيته بعوده وان كان يرغب فى غنائى فلا بد لي من عودى .

فقال الرشيد : ما أراهما الا واحدا فأجابزرياب :

ـ صدقت يامولاى ، ولا يؤدى النظر غيرذلك . ولكن عودى وان كان قدر حجم عوده ومن جنس خشبه ، فهو يقع من وزنه فى الثلث،او نحوه . وأوتارى من حرير لم يغسل بماء سخن يكسبها انوثة ورخاوة ، وبمثها ـ يعنىوتر البم وهو الاول من أعلى كما عرفنا ـ ومثلثها ـ يعنى وتر المثلث كذلك ـ اتخذتها من مصرانشبل ، فلها الترنم والصفاء والجهارة والحدة أضعاف ما لغيرها فى مصران سائر الحيوان ،ولهامن قوة الصبر علي تأثير وقع المضارب ما ليس لغيرها .

فأعجب الرشيد ببراعة وصفه ، وأمرهبالغناء ، فاندفع يغنى :

يا أيها الملك الميمون طائره هارون راحاليك الناس وابتكروا.

فقال الرشيد لاسحاق بعد أن استولىعليه الطرب وتمكن منه الاعجاب :

« لولا اننى أعلم من صدقك على كتمانهاياك لما عنده وتصديقى لك من انك لم تسمعه قبلا لانزلت بك العقوبة لتركك اعلامى بشأنه ،فخذه اليك واعتن به حتى أفرغ له فان لى فيه نظرا » .

ماكنت أود أن اسرد هذه القصة لان وجهةنظرى قد تدين زريابا ، ولسنا فى هذا المجال لنترك هدفنا الاساسى ونناقش ظروف زريابوموقف استاذه الذى سعى لهذه المقابلة ليعتز بتلميذه امام الخليفة، فاذا بالتلميذ ينتهزالفرصةليحاول اغتصاب عرش الغناء من أستاذه وهو الذى لما زال فى بداية الطريق .

ولكن النتائج التي ترتبت على هذه الحادثةوالتطور الذى حدث من جرائها جعلتنى أعود فأسردها ، وقد لا تكون جديدة على القارىء لانهاوردت فى أكثر كتب الادب العربى والتاريخ الاندلسى ، ولانها كذلك كانت نقطة التحول فىالاتجاه الفنى الفنائىالذى انطلق معهجرة زرياب من شرقنا العربى الى المغرب الاقصى حاملا لواءالفن الموسيقى الفنائى العربى الى العالم الغربى قاطبة معلما ومهذبا لا يجارى ..

ورغم العتب واللوم اللذين يستحقهما زرياب فانه لايمكن تجاهل ما قام به فى الخفاء من تجارب على عوده حتى تمكن من اعداده هذا الاعداد المتقن وفى ذلك اشارة الى ظهور موهبة متفتحة يافعة تسعى الى التحرر من الرتابة المتبعة فى الاقتداء ، وبالتالى التطلع الى آفاق جديد على طريق الابتكار والتجديد والابداع .

وكان أن غضب الاستاذ ، ومن حقه أن يغضب ، بعد أن تكشفت له فى تلميذه نزعة الوصولية الجاحدة فلم يراع مشاعر استاذه اسحاق ولا كرامة أبيه ابراهيم الذى كان له معلما من قبل — وكتم الاستاذ ما فى نفسه ، الى أن خلا بزرياب فقال له :

« ان الحسد أقدم الادواء ، والدنيا فتانة ، والشراكة فى الصناعة عداوة ، ولا حيلة فى حسمها وقد مكرت بي فيما انطويت عليه من اجادتك وعلو طبقتك ، وقصدت منفعتك ، فاذا أنا قد اتيت نفسى من مكمنها بادنائك وعن قليل تسقط منزلتى ، وترتقى انت فوقى . وهذا ما لا أصاحبك عليه ، ولو انك ولدى ، ولولا رعيى لذمة تربيتك لما قدمت شيئا على أن اذهب نفسك وليكن فى ذلك ما كان ، فتخير فى اثنين لا بد لك منهما : اما أن تذهب عنى فى الارض العريضة لا اسمع لك خبرا بعد أن تعطينى على ذلك الايمان الموثقة ، وانهضك لذلك بما أردت من مال وغيره ، واما أن تقيم على كرهى ورغمى مستهدفا لسهامى فانى لا أبقى عليك ولا أدع اغتيالك ، باذلا فى ذلك بدنى ومالى فاقض قضائك . »

لقد كان باستطاعة زرياب أن يستمر فى التحدى ، وان يكشف الصراع الخفى امام الخليفة فيكسب الجولة الثانية ويتبوأ عرش الغناء فى بغداد .

ولكن طموحه كان أبعد حدودا ، أو قد يكون — بعد أن خلا الى نفسه — احس بالذنب ، ففضل ترك الصراع مع أستاذه ، ليبدأ صراعا جديدا مع شيء اقوى واعمق اثرا واشد قسوة ، مع المجهول ، مع المستقبل ، بل مع الحياة ، فاذا انتصر على المجهول وضمن المستقبل فقد عاش بطلا ونعم بالحياة . والا ... فليمت بطلا فى التخلى عن التحدى لمعلمه اعترافا بما له عليه . وتأكيدا لثقته بنفسه ومستقبله ولامكانية نجاحه فى كل ميدان ومكان ...

زرياب فى الاندلس

... ووصل زرياب المغرب تاركا بلاد المشرق للمشرقيين ، وقد صمم وعزم وخطط ليبنى عالما موسيقيا جديدا يرفع باسمه الى دنيا الخلود .. **ووصل تونس فاتصل بصاحبها زياد الله** الاغلبى (١٣٠) ثم ترك تونس (لأسباب تتضارب الآراء حولها ولا تؤثر على بحثنا) بحثا عن مجال أوسع وأكثر خصبا ، فاتجه الى المغرب الاقصى ، ومن هناك كتب الى الحكم الاول (١٨٠ — ٢٠٦ هـ / ٧٩٦ — ٨٢٢ م) **بن هشام الاول أمير الاندلس** — الذى عرف بشغفه وولعه بالموسيقى — يطلب السماح له بدخول الاندلس بعد أن شرح له أمره وذكر قابلياته وامكاناته ؛

---

(١٣٠) ابن عبد ربه العقد الفريد ٣٤/٦ سميرشبحانى « اشهر المغنين عند العرب » دكتور عبد الرحمن الحجى . « تاريخ الموسيقى الاندلسية ص ٢٨ .

فسر الحكم بالكتاب ورحب به ودعاه للحضور (١٣١) عبر زرياب زقاق طارق ـ المضيق ـ صحبة أسرته وآماله فى تبوىء عرش المجد الفنى ، ولكن الحكم وافته المنية قبل وصول زرياب (٢٠٦ هـ/٨٢٢ م .) وكاد يعود ادراجه ، ولكن ثمة من أقنعه بان **الامير الجديد وهو عبدالرحمن الثانى الملقب بالاوسط** (٢٠٦ ـ ٢٣٨ هـ / ٨٢٢ـ٨٥٢ م .) يفوق اباه رغبة بفنه . وهكذا وبعد مكاتبات واتصالات ، دخل زرياب الاندلس لتدخل الموسيقى فى عهد جديد ، واحتفل الامير بمقدمه حين قارب قرطبة (Cordoba) اعظم احتفال لدرجة انه خرج بنفسه لتلقيه . (١٣٢)

زرياب المعجزة او الاصالة الموسيقية العربية الاندلسية او نقطة التحول فى تاريخ الموسيقى فى العالم

كانت البادرة التى ظهرت باستقبال الامير لزرياب ومجالسته حين « .. اكرمه غاية الاكرام وادنى منزلته وبسط أمله ، وذاكره فى أحوال الملوك وسير الخلفاء ونوادر العلماء ، فحرك منه بحرا زخر عليه مدّه ، فاعجب الامير به وراقه ما أورده ، وحضر وقت الطعام فشرفه بالاكل معه هو وأكابر ولده (١٣٣) » مما شجع زريابا وبعث فى نفسه الامل . فراح ينفذ مخططاته فى نشر الموسيقى المشرقية ، والعادات الاجتماعية العربية ، حتى عمت البلاد وتجاوزت الحدود فانتقلت الى العالم الاوروبى قاطبة (١٣٤) وكان أن أسس أول معهد موسيقى ، واستدعى المغنين من المدينة المنورة لنشر الاصول الموسيقية العربية المشرقية القديمة (١٣٥) الاصيلة وانما بالطريقة

---

(١٣١) المقرى ـ نفح الطيب ـ ١٢٤/٣ دكتور عبدالرحمن الحجى « تاريخ الموسيقى الاندلسية (ص ٢٨) .

(١٣٢) المقرى ، نفح الطيب ٣٢٤/١ ، ابن خلدون المقدمة ١١٠٥/٣ ، (عن الدكتور ع.ع الحجى « تاريخ الموسيقى الاندلسية » ص ٢٩ ـ دكتور السيد عبد السلام « تاريخ المسلمين وآثارهم في الاندلس » ص ـ ٢٢٣ ـ

(١٣٣) اين هذا الاكرام والتبجيل فى ذلك العصر (ـ٢٠٦ ـ ٢٣٨ هـ / ٨٢٢ ـ ٨٥٢ م.) من عصر اوروبى متقدم (١٧٥٦ ـ ١٧٩١ م.) وهذا التاريخ يمثل الفترة التى عاش فيها موزارت (W. Amedeus Mozart) ذلك العبقرى النمساوى وهو الذى اتى بالامجاد لبلاده بعد ان دار العالم ينشر موسيقاه ولما عاد الى مسقط راسه (سالزبورغ) وعاش فى قصر حاكم المدينة وجعلت اقامته فى صفوف الخدم يعامل كما يعاملون ويهان كما يهانون وياكل فى المطبخ اسوة بالخدم وعلى موائدهم ولم يكن بتهوفن L.V. Beethoven الذى عاش في نفس الفترة (ـ ١٧٧٠ ـ ١٨٢٧) باوفر منه حظا الا بقدر تمرده الشخصى على العادات والتقاليد ، وكلاهما عاشا وماتا فقيرين حتى ان جثة مورات كانت رهينة على دين لم يسمح بدفنها الا بعد ان دفع الحاكم هذا الدين وبين عصر زرياب وموزارت وبتهوفن ما يقرب من الالف عام . وبالمقارنة بين العصرين يتضح لنا تباين المستوى الحضارى والفكرى فى مدى تقدير العصر الذهبى الاندلسى . وكذلك العباسى لاهل الفن مع مالاقاه نوابغ العالم الاوروبى فى عصرهم الذهبى ـ عصر الموسيقى الكلاسيكية وبداية الرومانتيفية فى ابراز تاريخ المجد العربي فى عالم الموسيقى . (الباحث) .

(١٣٤) يقول دكتور جودت الركابى في كتابه « فى الادب الاندلسى » ـ .. وفى اثناء حكم عبد الرحمن الثانى قدم الاندلس من بغداد المغنى زرياب تلميذ اسحق الموصلى ، وقد كان له تاثير كبير فى نقل كثير من العادات الشرقية السائدة فى بلاط بنى العباس الى بلاد الاندلس وقد اخذت تلك العادات الحضرية تنتشر فى كثير من التانق والذوق الناعم وتبدو على الاخص فى الماكل وفى قوانين المادب والحفلات ، وقد كان لقدوم زرياب تاثير كبير فى الحياة الاجتماعية والادبية والفنية .

(١٣٥) وجاء فى الاغاني على ابراهيم الموصلى ما يثبت وجود الغناء العربي الاصيل المنورات في ارض الحجاز من قبل ان يدخل اليها التطعيم الذي اتينا على ذكره سابقا ، وهذا فى اعتقادى ساعد على استمرار الطابع العربي رغم ما دخل على الغناء الحجازي من الوان مستوردة .

←

التى يحسها زرياب نفسه ، وأضيف الى لقبه القديم لقب اضافى جديد فأصبح « زرياب القرطبى » نسبة الى موطنه الجديد . وخصص له الامير راتبا شهريا قدره مئتا دينار بالاضافة الى منح الاعياد والمناسبات والمخصصات الاخرى له ولعائلته (١٣٦) .

وكان أول طلاب معهد زرياب الموسيقى (١٣٧) ابناؤه الثمانية وبنتاه عليه وحمدونه ، بالاضافة الى عدد آخر بعضهم من الغلمان والجوارى ، امثال « متعة » و « مصابيح » وغيرهما .

يقول الاصفهانى في الاغانى - ج٥ - ص ٢٠٢ « عن حماد عن اسحاق عن ابراهيم الموصلى انه قال : اول من تعلمت منه الغناء مجنون كان اذا صيح به : يامفر ، يهيج ويرجم فبلغنى انه يغنى اصواتا - الحانا - فيجيدها ، أخذها عن قدماء أهل الحجاز ، فكنت ادخله الى فاطعمه واسقيه واخدعه حتى آخذ عنه وكان حاذقا ، فاول صوت أخذته عنه :

ارسلى بالسلام يا سلم انى
منذ علقتكم غنى فقير
... الخ

ويستطرد الموصلى :

ثم مكثت زمنا آخذ عنه ، وكان اذا عاد اليه عقله من احذق الناس وأقولهم على ما يؤديه ، ثم غاب عنى فما اعرف خبره » .

وهذا يؤكد وجود ضرب من الغناء الحجازى الاصيل قبل ادخال ما جاء به سائب خاثر وطويس وابن مسجح من غناء الفرس والروم .

وجدير بالذكر اننى فى دراستى الشخصية لبعض الالحان الشعبية الحجازية (عندما كنت فى جدة اعمل على تأسيس القسم الموسيقى فى الاذاعة العربية السعودية (١٩٥٧-١٩٥٨) وقد استمعت الى الكثير من الالوان المحلية فى كل من مكة - وجدة والمدينة المنورة وجوارها فلمست الطابع الحجازى الاصيل ، وكان يغلب على الخطوط اللحنية (مقام الحجاز) ويلاحظ ان اسم النغم يحمل اسم القطر الحجازى وينتشر في اغانى عدن واليمن وحضرموت وعمان كما لاحظت عندما اتيح الى الاستماع لعدة فرق موسيقية غنائية تؤدى الفولكلور التقليدى .

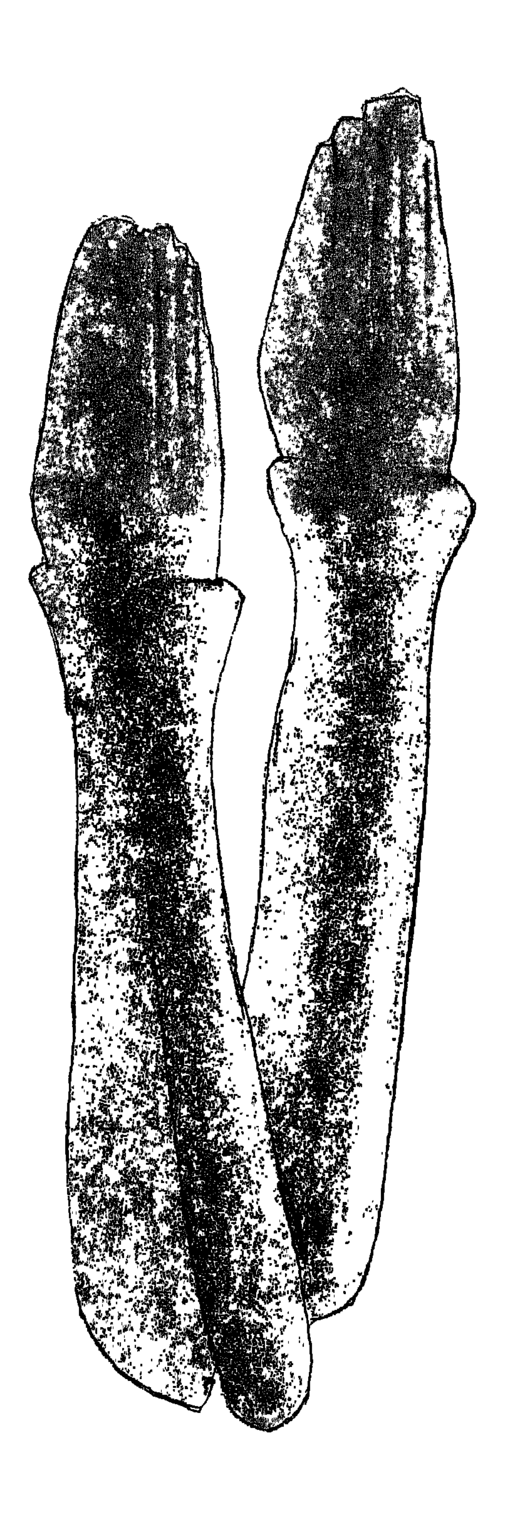
والشىء الثانى الذى استرعى انتباهى تلك (الصور الايقاعية - العلمية الرائعة -) التى تصاحب الحانهم ورقصاتهم الشعبية ، وهى ايقاعات متعددة الصور تمشى جنبا الى جنب فى نفس الوقت بصورة عمودية فتختلط نبضاتها المختلفة بحيث ينتج عن ذلك ولادة ما يسمى (بالتعدد الايقاعى Polyrythmique) لكل صورة ايقاعية خاصة ضابط ايقاع مستقل ، وباندماج مجموع الايقاعات المتعددة هذه نستمع الى كتلة متراصة متكافئة من النغمات العجيبة المتلاحقة ذات المعالم الغريبة التى تشبه الزغردات الموقعة توقيعا حلوا ساحراً .

وقد كان يشترك مع هؤلاء العازفين من ضاربى الايقاع اكثر من الف راقص ومغنى وجميعهم يصفقون متقاسمين الصور الايقاعية نفسها فيؤدى صورة ايقاعية سمفونية هزت مشاعرى بشكل لا يمكن وصفه .

وتذكرت استعمال الكستانيت فى الموسيقى الاسبانية الكلاسيكية الراقصة من خلال هذه التجاوبات الشبيهة بالزغردات المذهلة .. فقلت لعلهم ادخلوا الكاستانيت الى اسبانيا لتقليد هذه الايقاعات التى تحتاج الى حذاقة وبراعة والكاستانيت وجد منها فى الاثار المصرية القديمة على شكل كفين من الخشب يصفق بهما بطريقة ما (شكل - ٢٧ -)

(١٣٦) المقرى ، نفح الطيب ١٢٥/٣ ، عن دد . ع . الحجى « تاريخ الموسيقى الاندلسية ص ٣٠ احسان عباس ، تاريخ الادب الاندلسى (عصر سيادة قرطبة (ص ٣٨ - ٣٩) .

(١٣٧) يقول دكتور الحفنى فى « زرياب موسيقار الاندلس » وكذلك كتاب « مؤتمر الموسيقى العربية الاول ١٩٣٢ » ابتنى الخليفة في قرطبة دارا للجوارى المشرقيات اللواتى استحضرن من المدينة المنورة بعد تخرجهن على ايدى اعلام الغناء فى كل من الحجاز ودمشق وكذلك اتم بعضهن الدراسة فى نفس بغداد .. وجرى لهن امتحان خاص قبل التدريب والاعداد . وقد سميت هذا الدار « دار المدنيات » وكانت اول معهد للموسيقى فى الاندلس .



ووضع زرياب شروطا يجب توفرهـا فى كل من يرغب الانتماء الى معهده ومن هـذه الشروط اخضاعه الى امتحان يحـدد درجـةاستعداده الفطرى ، فاذا اجتاز هذا الامتحان بدرجة النجاح دخل المعهد وسجل فى عـدادطلابه ، والا صُرفَ (١٣٨) .

وقد وجه زرياب عنايته الى نقل جميـعأنواع الآلات الموسيقية المعروفة يومئذاك فى بلاد المشرق العربى ، وعالج فيها وابتكر « حـتىتوافر للاندلس ثروة من تلك الآلات لم تعـرفه بلد قبله (١٣٩) فقد كان لديهم :

١ ــ من الآلات الوترية : العود القـديمذو الاوتار الاربعة ، والعود الكامل ذو الاوتار الخمسـة (١٤٠) والشهرود (١٤١) والطنبور(١٤٢) والقيثارة والمزهر ، والكنارة ،والقانون، والنزهة ، والشقرة أو الشقير .

---

(١٣٨) ملخص عن نفح الطيب ١٢٩/٣ . الحفنى ـزرياب موسيقار الاندلس ص ١١١ ـ دكتور ع . ع الحجى « تاريخ الموسيقى الاندلسية » ص ـ ٣١ ـ

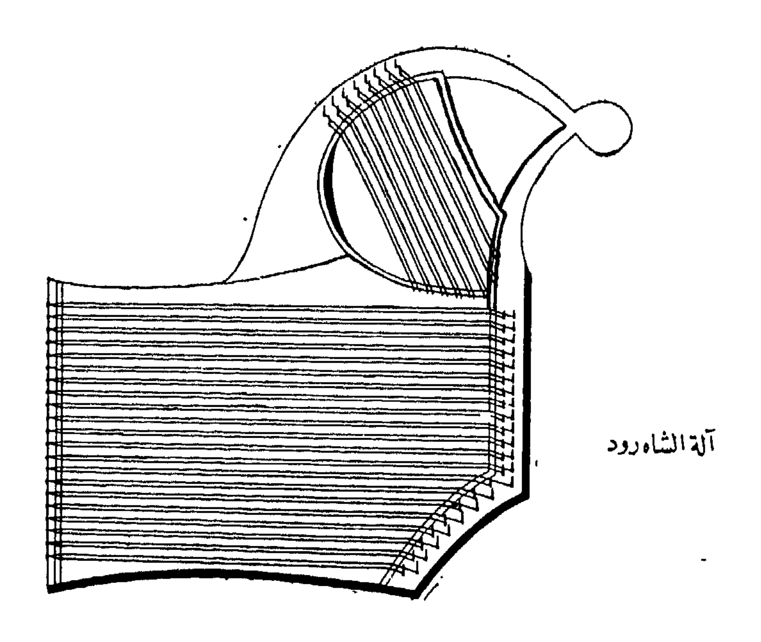
(١٣٩) دكتور الحفنى « زرياب » ص ١١٠ كتاب مؤتمرالموسيقى العربية الاول المنعقد فى القاهرة عام ١٩٣٢ .

(١٤٠) عود زرياب المبتكر .

(١٤١) وعند الفارابى الشاهرود (والشهرود ايضا)الصورة

(١٤٢) وقد ذكر الفارابى في كتاب الموسيقى الكبير بحثاعن هذه الالة مع وضع رسم لها الشكل (٢٨)

وهذه صورة الآلة :

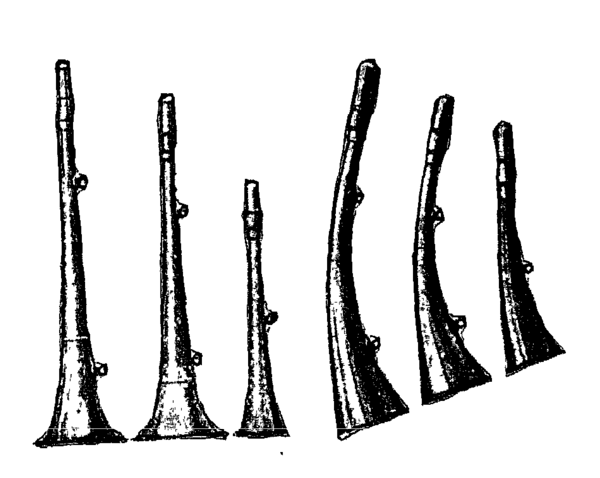


آلة الشاهرود

ومن الآلات الوترية ذوات القوس : الرباب على اختلاف انواعها ، وقد أصبحت جميع هذه الآلات فيما بعد تستعمل فى العـالم الاوروبى الغربى مع تحريف فى اللفظ والاسماء ، وعلى سبيل المثال لا الحصر أعطى بعض هذه الاسماء كما صار تحويرها حسب اللهجات الاوروبية المختلفة . القيثارة او القيثـار ــ (Guitar) الرباب (Rubebe) أو (Rebec) وهى التى اخذت عنها عائلة الكمان . والشقير (Echiquier) (١٤٢ مكرر) واترك العود الآن لافرد له دراسة خاصة الخص فيها ما جاء فى الموسوعات الغربية فى وصفه ومركزه ودوره فى الموسيقى الغربية دون تعليق أو تحريف فنى لما ورد فى المراجع الغربية حول العود .

أما المزهر ــ وهو عود ذو وجه من رق الحيوان فقد أخذ عنه البانجو ــ وأما الكنـارة أو الجنك فيعنيان الهارب (Harp) ، والهـارب من الآلات المصرية القديمة التى وجـد رسمـها منقوشا فى الاثار الفرعونية ــ .

ومن آلات النفخ (ــ أ ــ الخشبية :المزمار ــ وعنه أخذت عائلة الاوبوا (Haut-bois) شكل ــ ٢٩ ــ والسرنا ــ أو الصوناى ــ والناى والشبابه واليراع والزمارة والقصبة والموصـول والصفارة .



ــ ب ــ النحاسية : البوق (أو الصور)والنفير (وجمعه انفار) . وشكل ــ ٣٠ ــ يبين بعضا منها .

(١٤٢ مكرر) ويعتقد ان هذه الالة من المبتكرات التى ابتدعها زرياب وهى ذات ملامس سوداء وبيضاء متناوية فى مواضعها وقد اخذت عنها اسلاف البيانو فى ما بعد ، والى عهد قريب كان يعتقد ان آلة البيانو وهى الوحيدة التى يمكن للغرب التباهى بابتكارها حتى جاء الباحث الكبير ــ كورت زاكس ليدحض هذا الزعم ويرد الـ (Echiquier) الى اصله العربى وبالتالى يرد اصل البيـانو واسـلافه الى هذه الآلة . وبذلك يرتد البيانو الى اصل عربى اندلسى (زريابى) كما جاء فى قاموس :

Nouveau Dictionnaire de Muiques ان « الشقير » هو الاسم القديم لالة الكلافسان Clavecin ويعتبر الكلافسان من اسلاف البيانو وعليه صـار تعديـل السلم .


وهذه صورتها وصفتها واضحة

والآلات النحاسية مستوحاة من قـرون‌الحيوان لذلك أطلق على ضرب منها اسم الـ : قرن وحور الى (Cor, Corn, Horn) ثم اصبح (Cornet) وعاد الينامحرفا لنطلق‌اسم (قرنيطة) على آلة (الـ (Clarinette) والنفـير صـار (Anafil) وجمعه انفار وحرف الى (Fanfar) واصطلح فى الغرب على اطلاق (Fanfar) على‌الفرق‌الموسيقية النحاسية بجملتها ـ أى‌استعمل الجمع للجميع . (١٤٣)

الآلات الايقاعية :

ومن آلات النقر والضرب الايقاعية نقل :الدفوف (Adufe) والغربال والبندير (١٤٤) (Pandero) (١٤٥) والصنوج (Sanajas) وكان يسمى الاعشي (صناجة العرب) كما تقدم.

والكاسات والمصفقات .. وقد تكـونالكستانيت حسب ماسـبق شرحه ، والقضيب والنقارة (Naker) أو (Nacaire) والقصـعة (Cassa) والطبل (Timbale) أو (Timpani)

---

(١٤٣) ارجو الا يعتقد القارىء ان هذا التحليل هـواجتهاد شخصى منى او ان مصدره الاساسى عربى ، كلا .. انه حصيلة لدراسات قام بها مستشرقون وقد جاء على لسان‌الباحثة الالمانية دكتـورة « سيجريد هوتكـه » فى كتابهـا « شمس الله على الغرب فضل العرب على اوروبا » ضمن‌الفضل الخاص بفضل زرياب على اوروبا (حسب رأى الباحثة الالمانية) وآراء بعض المستشرقين المهتمين بتـراث‌الموسيقى العربية ودورها في العالم امثال : ربيرا / وبالنثيا / وبرفنسال / وكوت / ودوزى / وغومس وغيرهم من المفكرين‌والباحثين الغربيين الذين قارنوا بين امثلة من الشعرالفرنسى والالمانى والانجليزى والايطالى والبرتغالى والاسبانى مع مـااستحدث فى الاندلس من نظام اشعار الموشحات والازجال ، مبرهنين بهذه الامثلة ومستشهدين بها على ان ما استجـدفى اوروبا من اوزان الشعر انما كـان انعكاسا لما احتوتـه الاندلس من هذه الالوان المبتكرة وقد اثبت هؤلاء المستشرقون‌ان بعض قوالب القصائد المسماة ـ بالآد (ا)(La Ballade) والاغنية العاطفية (La Chanson courtoise) وغيرها من قصائد التروبادور (ب) وهم يدعمون وجهـات نظرهم بالمقارنة بينها وبين اسماط الموشحـات واجزائها .الخ ...

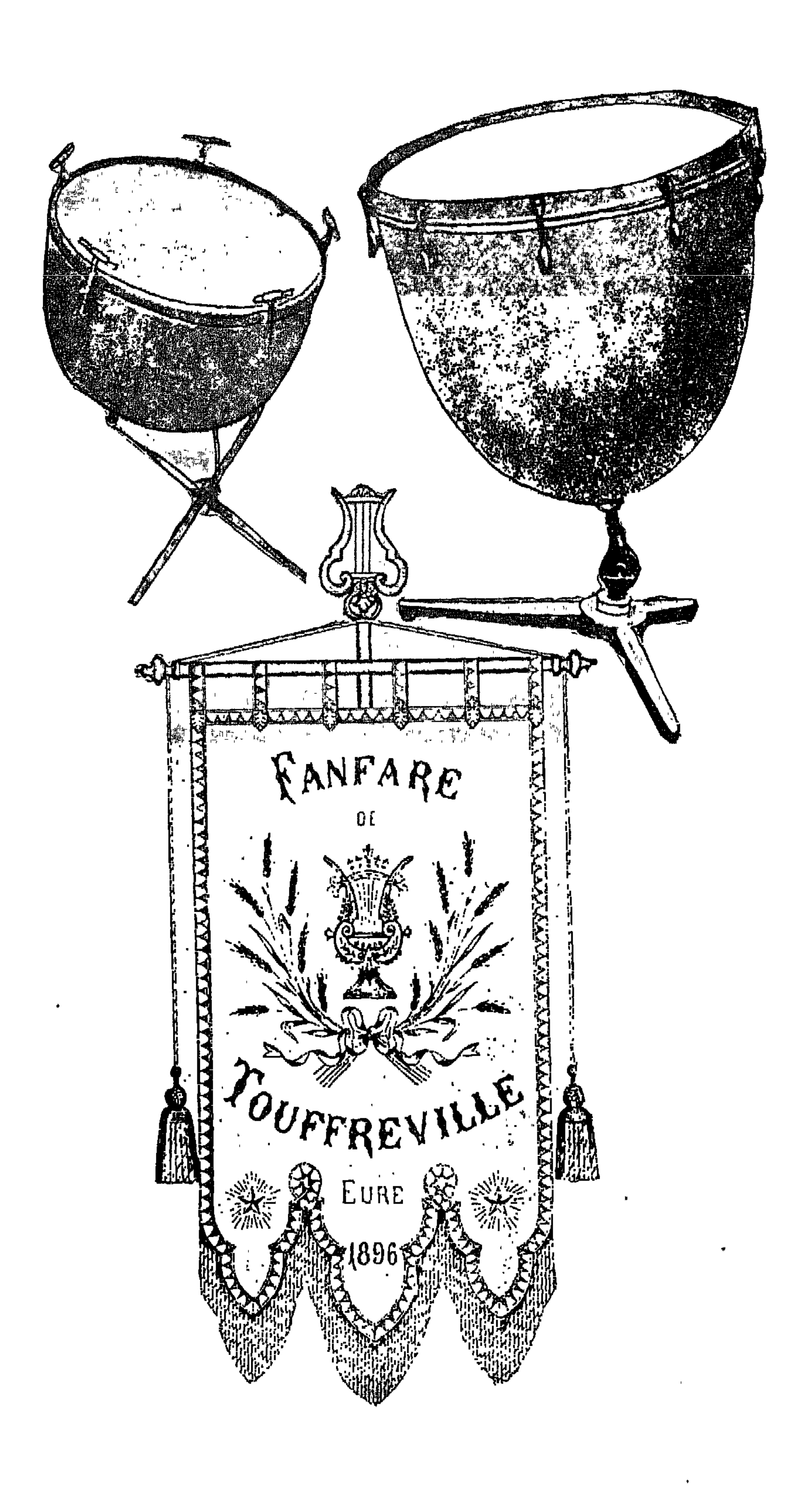
وقد اورد الحفنى قائمة باسماء المستشرقين فى « زرياب»موسيقار الاندلس .

(١٤٤) وقد ذكر قاموس (Nouv. Dict. de Mus.) اسم الباندير و Pandero على رسم لالة وترية صندوقها مربع مستطيل مشدود عليها اربعة اوتار ولها زنديشيه زندالعود، ويقول بان اصل الالة انجليزية وهو من عائلة العود .

ا ـ تاريخ الادب الاندلسى زرياب موسيقار الاندلس‌ص ١٧٠

ويقول بعض المستشرقين المذكورين ان اصـل لفظ‌الـ (Troubadour) مصدره عربى وهو مركب من كلمتى ـ دور طرب ـ وعلى جرى عادة الترجمة عند الغربيين فى تقـديم‌الصفـة على الموصـوف انقلب اللفظ مـن دور طـرب الى (طرب دور) وحرف اللفظ (طروبا دور) وهذا قريب‌من المنطق ، لان ادوار الطرب في الوشح تتمثل بمقطع اول يسمى دور اول يليه مقطع آخر على نفس اللحن يسمى ـالدور الثانى واذا لم يكن للموشح خانة (وهذا وارد فى الكثير من الموشحات الاندلسية القديمة ، فيكون الموشح مؤلفا من‌الادوار فقط التى يشترط فيها ان تكون من نوع الطرب ولا شىء يمنع ان تكون التسمية الدارجة فى ذلك الزمان عـلى‌الموشحات الخالية من الخانة اسم (دور طرب) وجمعهـا ادوار طرب .

(١٤٥) يقول نفس المرجع ان البنديرو ايضا آلة ايقاعية‌تشبه الرق ذى الجلاجل المستعمل فى الموسيقى الاسبانية عند الـ Gitans وان مصدرهـا اندلسـي وفي نفس المرجـع‌آلة وترية تسمى (Bandurria) بستة اوتار وهى آلـة اسبانية ، فتامل .


FANFARE
DE
TOUFFREVILLE
EURE
1896

وتقول الدكتورة « **سيجريد هونكة** » فى فصل من كتابها أفردته لفضل زرياب على أوروبا من زاوية : نشر فن الغناء ، فقالت ما ملخصه :

« أما الدور الهام فى نقل فن الغناء العربى الى القصور الملكية المسيحية فقد قام به الجوارى الاسيرات اللواتي كانت القصور الملكية المسيحية تحرص على الاحتفاظ بهن للموسيقى والغناء والرقص والسمر ، وان ذلك لم يكن مقصورا على القصور الملكية فحسب بل وقصور الاشراف أيضا ، وكان هؤلاء المغنيات يتحلين بحلى الاندلسيات ويلبسن لباسهن، وكن فتيات جميلات وسيدات جميعهن سمراوات البشرة سوداوات العيون يرقصن رقصات اندلسية غاية فى الروعة. وكن يعاملن الناس معاملة كريمة غاية فى الظرف، كما كان يتمتع هؤلاء المغنيات العربيات بتقدير وحب عظيمين . »

وتعتبر شخصية زرياب أبرز وأعظم شخصية فى عصره بالاندلس من حيث المكانة ــ بعد شخصية يحيى بن يحيى ــ فقد كان لكليهما اثر كبير فى التقدم الحضارى الذى أصابته الاندلس على أيديهما كما جاء فى تاريخ المسلمين وآثارهم فى الاندلس : للدكتور السيد عبد العزيز سالم ص (٢٣٢ — ٢٣٤) .

ولن أدخل فى التفاصيل التقنية الفنية التى كان يطبقها زرياب فى معهده على تلاميذه ذلك انها تهم المشتغلين فى ميدان التعليم الموسيقى ، والتلقين الغنائى ، انما يجدر بى تسجيل أنواع هذه المراحل للمعلومية ، ولتأكيد ما كان لدور زرياب من تأثير فى المدرسة الموسيقية الغربية فى أرقى عصورها الغنائية .

١ ــ فى تعليم أصول الغناء الذى كان قبل زرياب يلقن تلقينا عن طريق تكرار اللحن بلسان المعلم ــ أو الملحن على مسمع الطالب أو المطرب حتى يتم حفظه (١٤٦) نصا ولحنا وايقاعا وأداء ، وتفاعلا مع المعنى . وقد جعل زرياب تعليم اللحن على مراحل كما يلى :

مرحلة أ ــ تعليم الايقاع فى تعاقب النبضات فى قراءة الشعر ، بمصاحبة الايقاع والمد اللفظى بنقرات يطبقها الطالب على آلته الايقاعية . وهى آلة الدف ــ فى هذا الاصطحاب ، وبذلك يحس الطالب وقع الزمن فى الايقاع ويضبط حركاته وبالتالى يحسنه .

مرحلة ــ ب ــ دراسة اللحن فى شكله الساذج البسيط ــ اى بدون التحليات والزخارف اللحنية (١٤٧) التى تضفى عليه مسحة من الجمال اللحنى التزويقى البديع .

---

(١٤٦) وبكل أسف لا يزال حتى الان في مشرقنا العربى من يتبع او يضطر الى اتباع هذه الطريقة البدائية لضعف الثقافة الموسيقية لدى كبار مطربينا ومطرباتنا ، حيث لا مندوحة من تلقينهم اللحن عن طريق السماع ــ وقد اصبح الامر سهلا والحمد لله بعد انتشار اجهزة التسجيل التى انقذت الملحنين من اضاعة وقتهم فى التحفيظ المضنى الذى يبعث الملل لدى كل من الملحن والمغنى .

(١٤٧) كالتحليات والزخارف التشكيلية فى فن الرسم والنقش كالتى يطلق عليها فى اوروبا ــ أرابيسك (Arabesque) وقد اطلق اسم ارابيسك على ضرب من المعزوفات الموسيقية فى اوروبا تعتمد مثل هذه الزخارف والتحليات الموسيقية العربية الطابع والشكل التالى ــ ٣٢ ــ يمثل مقطوعة من هذا النوع الموسيقى .



مرحلة ـ ج ـ ترجيع الصوت ـ اللحن ـ مدعوما بما رُصّع به من حلية في الاطار اللحنى مع اظهار العواطف متفاعلة مع المعنى فى ادائه اللحنى ، وباندماج متفاعل مع الكلمة ، حتى يكون له التأثير الكامل فى مشاعر سامعيه ، ويتم له الهدف المنشود فى السيطرة عليهم ويجذبهم الى الاجواء التى يحلق بها ويطربون لسماعه .

وكانت المناهج فى المعهد الموسيقى تشمل تعليم مختلف أنواع : العزف، والغناء ، والتلحين والشعر بسائر عروضه ، والرقص ـ وكان الاقبال عليه عظيما ، يقصده الطلاب من كل فج ـ من العرب ومن غير العرب . من داخل الاندلس وخارجها ، مما جعل للمعهد أعظم الأثر فى نهضة الفنون الموسيقية والشعرية فى تلك البلاد التى امتد الكثير من فنها الى أوروبا ، وسبق ذكر ما كان للجوارى العربيات من أثر فى أنحاء أوروبا من الناحيتين الفنية والاجتماعية .

ومن الذين تخرجوا « فى معهد زرياب الموسيقى » عدد كبير من أعلام المطربين (١٤٨) والمطربات : أولاده الاربعة، عبد الله وعبدالرحمن ومحمد وقاسم (١٤٩) وابنتاه « عليه » و « حمدونة » فمارسوا الغناء وزاولوه ، علما ان ابنته حمدونة تزوجت احد وزراء الدولة . وكاد ابنه عبد الرحمن يحتل مكانة أبيه لولا غروره واعتداده بنفسه . ومن القيان تخرجت كل من « منفعة » التي دخلت قصر الامير عبد الرحمن و « مصابيح » التى تغزل بها ابن عبد ربه صاحب العقد الفريد وغيرهم .

« واوجد زرياب طريقة تطبيق الايقاع الغنائى على الايقاع الشعرى والغناء على أصول النوبة الاندلسية وأسلوبها . ولقد غذى الموسيقى الاسبانية بمقامات وسلالم عديدة كانت مجهولة قبل زمنه وابتدع طريقة جديدة فى الغناء واصبحت معها الوصلة الموسيقية تستهل بالنشيد أو الاغنية دون اللجوء الى النقر أو الايقاع . ومن ثم ينتقل المغنى الى لحن آخر موزون بالايقاعات الثقيلة ، ثم البسيطة . وتختم الوصلة بالمحركات والاهازيج (١٥٠) تبعا لمراسيم زرياب ، وقد ألف اسلم بن أحمد بن سعيد كتابا فى اغانى زرياب (١٥١) وهو ـ أعنى زريابا ـ أول من فكر باستبدال مضراب العود المصنوع من الخشب بمضراب اخترعه من قوادم النسر ، وقد ظل هذا المضراب حتى يومنا هذا أفضل مضراب رغم جميع المحاولات والتجارب التى اجريت خلال العصور لاستبداله ، فهو الى جانب ليونته فى انحناءه علي الوتر صعودا وهبوطا ، دون أحداث أى تأثير على الرنات الصادرة عنه ، فانه يساعد على المد بعمر الوتر ، ذلك انه لا يخدش الاوتار بالسرعة التي تنتج عن استعمال الخشب وغير الخشب من صنوف المضارب .

---

(١٤٨) عن نسيب الاختيار ـ الفن الغنائى عند العرب ـ ص ١٥٣ .

(١٤٩) وهكذا يكون قد نجح من ابنائه اربعة فقط من اصل ثمانية دخلوا المعهد عند تاسيسه .

(١٥٠) سمير شيخانى ـ اشهر المغنين عند العرب (ص ٢١٣٩ ـ المقرى ، ١٢٧/٣ احسان عباس تاريخ الادب الاندلسى ـ عصر سيادة قرطبة (ص ٣٩) . دكتور ع . ع الحجى تاريخ الموسيقى الاندلسية .

(١٥١) الحميدى ، جذوة المقتبس ، (ص ١٣٧ ـ ١٦٢) احسان عباس تاريخ الادب الاندلسى (عصر سيادة قرطبة ص ٣٩) دكتور ع ٩ ع الحجى (تاريخ الموسيقى الاندلسية ص٣٣)

وارتفع شأن زرياب اكثر فأكثر بعد أن تحول طلاب وطالبات المعهد الموسيقى الى معلمين ومعلمات ، وانبثت الجوارى المشرقيات يعلمن الاحرار من نساء الاندلس تلك الفنون فى حشمة ووقار ، ولم تكن المرأة الاندلسية أقل شغفا بالغناء من أختها فى العراق والشام .

وهكذا نجد أن الفن الغنائى والموسيقى قد انتشر علي ألسنة الكبير والصغير فى الدور والقصور وفى كل مكان ، واصبحت قرطبة مسرحا عظيما يغنى ويعزف ويرقص « وسرعان ماوجدنا فى قرطبة مجالس للغناء بمستوى لا يقل عظمة وفخامة عن مجالس بغداد ، حتى لقد اشترك فى أحد تلك المجالس الاندلسية ما ئتان من المغنين والمغنيات ليضربن بمختلف الآلات من عيدان وطنابير ، ومزامير . (١٥٢)

وبلغ من شهرة التطور العلمى والثقافى الحضارى والفنى مبلغا جعل **جورج الثانى ملك انجلترا(١٥٣)** ان يرسل بابنة أخية الاميرة «دوبانت» على رأس بعثة من بنات الاشراف يرافقهن رئيس موظفى القصر الملكى الذى يحمل كتابا من جورج الثانى ملك الانجليز والفال والسويد والنرويج الى **الخليفة هشام الثالث** ومعه التحف النادرة .

اقتطف بعض الفقرات الهامة مما جاء فيه :

« بعد التعظيم والتوقير ، فقد سمعنا عن الرقى العظيم الذى تمتع بفيضه الصافى معاهد العلم والصناعات فى بلادكم العامرة ، فاردنا لابنائنا اقتباس نماذج هذه الفضائل لتكون بداية حسنة فى اقتفاء أثركم لنشر نور العلم فى بلادنا التي يحيط بها الجهل من أركانها الاربعة الخ ..

ويختتم الرسالة بما يلى :

« وقد زودت الاميرة الصغيرة بهدية متواضعة لمقامكم الجليل ، أرجو التكرم ، بقبولها مع التعظيم والحب الخالص .

من خادمكم المطيع « جورج »

وكانت الهدية عبارة عن شمعدانين من الذهب الخالص طول الواحد ثلاثة أذرع ، مع أوان ذهبية اخرى عددها اثنتان وعشرون قطعة ، رصعت بأبدع النقوش وتعد من التحف النادرة .

ويذكر المؤرخون ان البعثات توالت على الاندلس بعد دخول زرياب اليها بسبعة أعوام تقريبا (عام ٢١٣ هجرية) وان عدد أفراد البعثات فى هذا العام بلغ **سبعمائة طالب وطالبة من أسبانيا والمانيا وفرنسا ...**

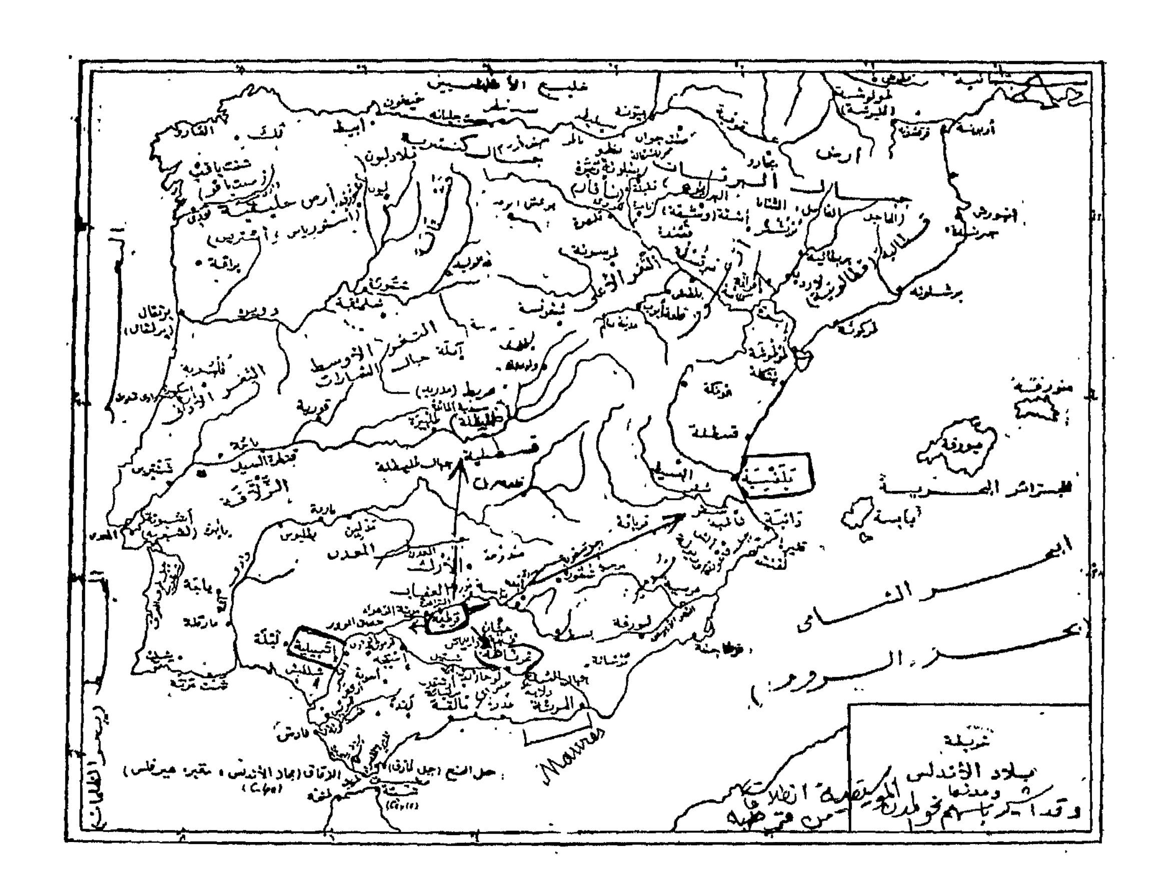
---

(١٥٢) الحفنى « زرياب موسيقار الاندلس » ص ١١٤

(١٥٣) نفس المرجع (ص ١٦٧) .

النور يشع من قرطبة فيملأ الدنيا :

وبديهى ان يكون لانتشار سمعة المعهدالموسيقى القرطبى هذا تأثير على بقية البلدان الاندلسية الدانية منها والنائية . وانتشرت تلاحين زرياب،وفى تلاحين زرياب قد نجد الاساس الذى انبثق عنه الموشح (١٥٤) من بعد ، وفىالتنغيمات التى كان يرددها الزامرون قد نجد أصول الازجال « وما ان عمت الالحان الخارجةمن المعهد على السنة خريجيه حتى انتشرت المعاهد الموسيقية » فى اشبيلية (Seville) وطليطلة (Toledo) وبلنسيه (Valencia) وغرناطة (Granada) وغيرها (١٥٥) انظر الخريطة .



---

(١٥٤) احسان عباس ، « تاريخ الادب الاندلسى ـ عصر سيادة قرطبة » ص (٤٠) ـ ع . ع الحجى . « تاريخ الوسيقى الاندلسية » (ص ٣٦) .

(١٥٥) دكتور ع . ع الحجي « تاريخ الموسيقىالاندلسية » ص ٣٦ .

وقد أوُلع الاندلسيون بالموسيقى ففدتاشبيلية ، تحت حكم بني عباد ، موئلا للموسيقى والغناء ، حتى ان **المعتمد العباسي** نفسه اميراشبيلية ـ المتوفي ٤٨٨ هـ ـ ١٩٠٥ ميلادية كان يحسن الانشاد والضرب على العود . واشتهرتاشبيلية كذلك بصناعة الآلات الموسيقية وتصديرها . **وقد أورد المقرى** (١٥٦) **ـ نقلا عن ابنسعيد ـ انه اجريت مناظرة بين يدى منصور بني عبد المؤمن ، بين العالم الفقيه ابى الوليد بن رشدـ الحفيد ـ والرئيس أبي بكر بن زهر ، فقال ابن رشد** لابن زهر فى كلامه : « ما ادرى ما تقول ، غيرانه اذا مات عالم باشبيلية فاريد بيع كتبه حملت الى قرطبة حتى تباع فيها ، واذا مات مطرببقرطبة فاريد بيع تركته حملت الى اشبيلية » .

وهكذا نرى ان اشبيلية قد اخذت المبادرةفى نشر الموسيقى والغناء بعد قرطبة ، ولا غرو فى ان الطبيعة فى اشبيلية وهى التي يخترقها نهرالوادى الكبير (١٥٧) ولقبت « عروس الاندلس » فاوحت الشعر والغناء واحيانا الترنم الذى دخلعلى الموشح متمما لاحساس موسيقى عميق ، وتكملة لنبضات ايقاعية تتراقص على شفتي مغنيبحث عن أوزان جديدة ، تعكس ما في نفسه وتحرره من الاوزان الرتيبة والقافية الملتزمة .

فيولد الموشح وتتوالى الازجال . وينشأ فنمعاصر جديد ونسمع « الكلمة الفنوة الحلوة » فتصدح الألحان بتواقيع جديدة تتناوب وتتناغم فتضج بها الافئدة مرحا وحبورا ...

ولنقرأ بعيوننا (لا باصواتنا) هذه الموشحةالشهيرة **لابن زهر الاشبيلي** ، فنجد ان تناغم الصياغة تعكس لنا الرقة والحنان ، فتغنينا عنالحاجة الى تفسير الكلمات فى توقيعها النغمي والايقاعي المتلاحم المتلون .

ما للموله — من سكره لا يفيقْ — ياله سكرانْ
من غير خمر — ما للكئيب المشوقْ — يندب الاوطانْ

● ● ●

هل تستعادْ — ايامنا بالخليج — ولياليـنا
او يستفادْ — من النسيم — الاريج مسك دارينا
او هل يكادْ — حسن المكان البهيج ان يحيينا

الخ ...

وهنا وقفة من جديد ، فالآراء مختلفة فيتحديد اسم الوشّاح الاول ويقول **الدكتور جودت**

---

(١٥٦) نفح الطيب ٦٦٣/١٠.

(١٥٧) حرف الاسم فاصبح (Guadaliquivir) **وهو نهر جميل تظلل الاشجار جوانبه ، يحيط به السحر الحلال وتصدح على افنان اشجاره الاطيار وتسرح فيه القواربتحمل المتنزهين جيئة وذهابا .**

الركابي (١٥٨) « واذا كان المؤرخون قد اتفقوا على ان هذا الفن نتاج اندلسي **فانهم قد اختلفوا في** مخترع الموشح » . ثم يقول ان هناك روايتان الاولى تسمى أول الوشاحين ـ **محمد بن محمود (حمود) القبرى الضرير** (١٥٩) . والرواية الثانية تستشهد بما يذكره ابن خلدون في المقدمة حيث يقول : « وكان المخترع لها بجزيرة الاندلس **مقدم بن معافى القبرى . من شعراء الامير عبد الله بن محمد المروانى** (١٦٠) **وأخذ عنه ابو عمر** (١٦١) **احمد بن عبد ربه صاحب العقد الفريد** الخ ... » (١٦٢) .

وايا كان مخترع الموشح فان منطلقه كان ولا شك الاغنية الموشحة التى انطلقت الى العالم الغربي فنسج على منوالها القوالب الغنائية المتعددة، أهمها واقربها في البناء (القالب الالماني) الذى اشتهر في عصر **فرانز شوبرت** وانتشر في أوروبا ، وكان ان تُوِّجَ **شوبرت** ملكا على عرش هذا النوع من الغناء واعنى بذلك : أغنية الـ (Lied) وجمعه (Lieder) .

ومن الوان التواشيح الاندلسية الغنائية اقدم هذا النموذج الذى يظهر طريقة تقطيع اجزاء الموشح موسيقيا : دور اول A ثم دور ثان A خانه B ثم دور ثالث A (ويسمى السلسلة او المفطاء) . مثال ذلك الموشح التالي :

موشح بالذى اسكر من عرف اللما

دور أول	بالذى اسكر من عرف اللما	كل كاس تحتسيه وحبب
دور ثانى	والذى كحل جفنيك بما	سجد السحر لديه واقترب
خانة	والذى اجرى دموعى عندما	عندما أعرضت من غير سبب
دور ثالث	ضع على صدرى يمناك فما	اجدر الماء باطفاء اللهب

التحليل العملي لتركيب الموشح :

١ ـ يوضح اللحن الاول على كلمات الدور الاول .

٢ ـ يكرر اللحن الاول على كلمات الدور الثاني .

---

(١٥٨) في الادب الاندلسى (ص ٢٨٧)

(١٥٩) ويستشهد بـ الذخيرة القسم الاول ، المجلدالثانى (ص ١)

(١٦٠) كانت خلافته من سنة (٢٧٥ حتى سنة ٣٠٠هـ)

(١٦١) لا « أبو عبد الله كما ورد خطأ في مقدمة ابن خلدون (عن الدكتور الركابى « نفس المرجع »)

(١٦٢) ونشر الدكتور عبد الوهاب الاهوانى بحثا في مجلة الاندلس الاسبانية (العدد ١٣ ـ ١٩٤٧) اثبت فيه ان كلا من الشاعرين الاندلسيين المنسوبين الى قرية (قبرة) معروفان، ولهما تراجم مدونة ولهذا فليس من داع لان نفترض ان الاسمين تحريفا لواحد عن الثاني « كما جاء في بعض الروايات » .

ويعجب بعض المؤرخين المستشرقين في ان يكون اختراع الموشح صادر عن شاعرين كلاهما من قرية واحدة هى قبره وكلاهما في عصر واحد هو عصر الامير عبد العزيز بن محمد المروانى ـ ويتساءل المؤرخون انفسهم . لماذا لا يكون اختراع الموشح متعدد المنابع في وقت واحد وقد بعثت على تكوين هذا الفن عدة مؤثرات اجتماعية واقليمية وادبية وغنائية .

٣ ـ يوضع اللحن الثاني بترتيب آخر وقديكون الاختلاف .

أ ـ باستبدال الصورة الايقاعية بصورةأخرى او بتقطيع الكلمات بطريقة أخرى .

ب ـ باستبدال النغمة او الطبقة في طبيعةالسياق اللحني .
(وفى هذا الموشح استبدلت الطبقة فقط) .

ج ـ بتعديل يشمل الايقاع والنغمة والطبقة .

يشترط في اللحن الثاني ان ينتهي بنفس‌الصورة التى انتهى عليها اللحن الاول اى لحن الدور .

٤ ـ يكرر اللحن الاول على كلمات الدورالثالث ـ المسمى سلسلة (أو غطاء) .
والسلسلة قد تكون ذيلا على الخانة وتتبعبالغطاء .

ـ وينتهى الموشح

اما قالب الليد(Lied) فان ترتيب ادواره‌كالآتي :
دور اول A ثم دور ثان A .

يراعى فى صياغة اللحن ان تتفاعل الالحان‌بتكرار معدل بين الصورة الاولى A والصورة الثانية A وهذا التعديل لا يغير فىجوهر الصورةالبنائية فى هيكل الموشح .

وبعد ذلك تأتى صورة جديدة ، وقد تكون‌مبنية على ايقاع جديد لتغيير معالم اللحن والايقاع وارتفاع الطبقة اذا امكن ويسمى مقطع B ويقابله فى الموشح « الخانة » وفى خاتمة B تعود الصورة او جزء منها، ويراعى‌فى العبارة الموسيقيةالرابعة او A ان تأخذ الصورة الانهائية الواردة في الـ A محط تام « حيث يصير الختام مبنياعلى الصورة اللحنية والايقاعية التي دخلت بها الاغنية . وبالمقارنة نجد ان لحن الـ : Lied والموشحة من ينبوع واحد . انما الاثبات الذى نجده هنا هو عامل التاريخ والزمن بين عصرالموشحة وما كانت عليه المانيه فى ذلك الزمان ، ثم عصر شوبرت والزمن الذى يفصل بين العصرالذهبي لـ Lied .

يقول نكلسون (Nichelson) (١٦٣) في اوائل‌القرن التاسع كانت اللغة العربية هي لغة الوثائق الرسمية .. وفى هذا الوقت ترجم قسيس من‌أهل اشبيلية التوراة الى اللغة العربية لتُعلّم الى الطلاب بلغة شائعة .

ويقول « كوند » (١٦٤) ان ادب اسبانيامأخوذ عن ادب العرب وتأثر به ، ولا شك ان الاسبانيين مدينون للعرب بلغتهم وآدابهم ومعرفتهم الفلسفية ... » .

---

(١٦٣) عن التاريخ الاسلامى والحضارة الاسلاميةللدكتور احمد شلبى (ج ٤ ص ١٣٣) .
(A lieterary History of the Arab p. 476)

(١٦٤) التاريخ الاسلامى نفسه (الجزء نفسه ص١٣٤)

ثم يقول الدكتور أحمد شـلبي (١٦٥) تحت عنوان : « من الفكر الاسلامي للفكر الغربي » ، « منذ نهاية القرن الثاني عشر كانت أهم المؤلفات العربية فى الموسيقى قد تمت ترجمتها الى اللغة اللاتينية ، وقد تمت هـذه الترجمة فى مدينـة توليدو (Toledo) ولا تزال آثار هـذه الترجمات ظاهرة فى الموسـيقى الغربية حتى العهد الحاضر اذ يتجلى فيها ما نقله (France of Cobogne) (١١٩٠ م .) وهو الى حد كبير يتبع الكندى فى أبحاثه الموسـيقية ، وبعد فـرانكو المذكور هذا ظهرت رسالة بعنوان (Ochetus) وهى تنسب الى (John of Garland) وموضوعها دراسـة الانغـام ، ويرى الدكتور حتّي ـ المؤرخ اللبناني المعاصر ـ احتمال اقتباس عنوان هذه الرسالة : اوقاتيس (Ochetus) من كلمة « ايقاعات » العربية ـ اى انها محرفة عن اللفظ الاصلي ـ ايقاعات ـ وبالتالي اقتباس موضـوعها نفسـه من الفكـر الاسلامي .

ثم يستشهد صاحب التاريخ الاسـلامي والحضـارة الاسـلامية بما اقتبسه الغـرب ـ بالاضافة الى الموسيقى الايقاعية ودراسة الانغام ـ الكلمات الاصطلاحية الكثيرة فى الموسيقى ويعددها ـ وقد سبق ان أتينا على ذكر بعضها مع المقارنة في بحث الآلات ، ثم انه يضيف الى المنقول للغرب ايضا القانون (The Kanoon) والبانديره (وباللغة العامية (Pandero) .

هـذا ولا يمكننا الاسترسـال فى تعداد الشواهد والاثباتات (وقد تعدينـا الصـفحات المقررة لهذه الدراسة) لذلك سأعطي الآن صورة موجزة عن دور العود في تطور الموسيقى الاوروبية ، والذى يعتبر فى نظر غالبية الباحثين انه من أصـل عـربي ، وقد اشـار **كورت زاكس** الى ان موطنه الاول كان سـومر وبابل (١٦٦) وبالنسـبة الى التدوين الموسيقى المعاصر ايضا فانه من الانصاف للعود ان نذكر دوره فيه رغم ما يدعيه بعض علماء الغرب من ان العـرب لم يعطـوا نماذج للتدوين الموسيقى سوى بعض الرموز المرتبطة بالابجدية العربية مرسـومة على أوتار العـود كما أعطاها الفارابي » .

ان هذا القـول وحده يثبت نقطة الانطلاق فى التدوين الموسـيقى على اسـاس الجدول Tablature الذى رافق التدوين الموسـيقى للعـود فى أنحاء اوروبا واقتبسـوا عنه وتفننوا بتحديد الدرجات والازمنة منذ دخل العود اوروبا حتى اواخر القرن السابع عشر . وانتشر فى الغرب قبل تطور التدوين المتداول اليوم ، وسمي حينا بالجدول الفرنسي ، وحينا آخر بالجدول الالماني او الجدول الاسباني ، وذلك حسـب الاساليب التي اتبعت فى التعديل على مصطلحاته . وقد جاء

---

(١٦٥) نفس المرجع السابق (ج ـ ٤ ص ١٢٦) .

(١٦٦) « تراث الموسيقى العالمية » ترجمـة دكتورة سمحة الخولى تاليف كورت زاكس . Our Musical Heritage

فى كتاب الاغاني للاصبهاني عن التدوين الموسيقى العربي ما يؤكد ورود التدوين بشكل مثمر فاعل ، عندما كتب » (١٦٧) :

« ان اسحاق كتب الى ابراهيم بن المهدى بجنس صوت صنعه (١٦٨) واصبعه ومجراه واجراء لحنه (١٦٩) فغناه ابراهيم من غير ان يسمعه فادى ما صنعه . وقيل : وكتب اليه بشعره وايقاعه وبسيطه ومجراه واصبعه وتجزئته واقسامه ومخارج نغمه ومواضع مقاطعه ومقادير اداوره واوزانه فغناه » . وهذا يؤكد الوضوح اللحني والايقاعي في التدوين وهما العنصران الرئيسيان فى الكتابة والقراءة الموسيقية المتداولة اليوم . ــ الباحث ــ .

اذن فقد كانت الكتابة الموسيقية بالنسبة اليهما لهواً ولعباً وتسليات يتفننون بها . وكانت الفازا اصطلاحية في ما بينهما فلم تنتشر فى عصرهما ، بل سجل اسسها الفارابي ونقلها زرياب وانتشر « التبلاتور » او الجدول فى اوروبا . وفى ما يلي نماذج للجدول الموسيقى للعود Luth كما ورد عند العرب وفى كل من فرنسا ، والمانيا ، وايطاليا ، للمقارنة فيما بينهم ، ثم للمقارنة مع مظهر المدرج الموسيقى الصغير المعاصر الذى قد يكون مستوحى من الجدول بدوره ــ شكل ــ ٣٤ ــ أ ــ ب ــ ج ــ د ــ هـ ــ و ــ .

ويثبت هذه النظرية ما جاء فى كتاب مؤتمر الموسيقى العربية الاول المنعقد فى القاهرة ١٩٣٢ فيقول : « ظلت أوروبا حتى القرن السابع عشر تستعمل التدوين الموسيقى الآلي على شكل جدول (تابلاتور) يبين مواضع النغمات من الاوتار ، وكيفية العزف وقد أخذت هذا النوع من التدوين عن العرب » . واعطى ــ **فانسان داندى** ــ V. D' Indy ــ في مؤلفه الضخم : « التأليف الموسيقى » نماذج اقرب واوضح مثال : ــ انظر شكل ــ ٣٥ ــ .

وهكذا يتضح لنا ما كان من تأثير للموسيقى العربية على الموسيقى الاوروبية والحضارة الاوروبية ايضا .

العود ، اصله ودوره . كما جاء فى كتب العالم الغربي

المرجع الغربي / أ ــ (تعريف بالآلة) : لوت ــ Luth ــ بالفرنسية / Laute بالالمانية / Lute ــ بالانجليزية / Laud بالاسبانية / Chelys باليونانية / Liuto بالايطالية / Testudo باللاتينية . والعود آلة موسيقية قديمة من آلات النقر الوترية ، وهى مكونة من

---

(١٦٧) الاغانى الجزء ــ ٩ ــ ص ٥٤ .

(١٦٨) اى بجنس لحن وضعه ــ ابتكره وكتبه ــ

(١٦٩) اصبعه يعنى مواق الاصابع على الاوتار ومجراه اى الانتقال من صوت الى آخر بتنقل الريشة والاصابع اما اجراء لحنه فيعنى عباراته الموسيقية وتجزئتها الايقاعية وقد وجدنا عند الفارابى مصطلحات ايقاعية وكذلك مصطلحات لحنه وجمعت معا فكونت لحنا وايقاعا مقروئين .

ح ط ى | ط
ح . ك ل | ك
ح . . . . م ن | م
ح

عكس

س ن م | ن
س . . ل ك | ل
س . . . . ى ط | ى
س

(الثانى)[٢] :

ح ط ى ك | ى ط
ح . . . ل م ن | م ل
ح

عكس

س ن م ل | م ن
س . . . ك ى ط | ى ك
س

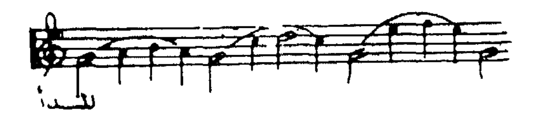
---

(١) والاول من الأمثلة الثلاثة التى بالجدول ، هو الانتقال من المبدا ثلاثة نغم ثم العود اليه بالانعطاف من الثالثة الى الثانية :

١ - صعوداً من المبدأ الأثقل:

| ح . ط . ى . ط | ح ك . ل . ك | ح . م . ن . م | ح .

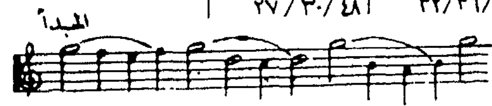
| صول . لا سى . لا | صول . دو . رى . دو | صول . مى . فا . مى | صول .
| ٢٤ /٢٧ /٣٠ . | ٢٤ /٣٢ /٣٦ | ٢٤ /٤٠ / ٤٢ |



٢ - هبوطاً من المبدأ الأحد:

| س . ن . م . ن | س ل . ك . ل | س ى . ط . ى | س .

| صول . فا . مى . فا | صول . رى . دو . رى | صول سى . لا . سى | صول .
| ٤٨ /٤٢ / ٤٠ | ٤٨ /٣٦ /٣٢ | ٤٨ /٣٠ / ٢٧ |



(٢) والثانى من هذه الأمثلة الثلاثة ، هو الانتقال من المبدأ باربعة نغم ، ثم العود اليه بالانعطاف من الرابعة على النغم التى انتقل عليها .

ـن تَن تَنْ ـتْ تَنْ تَن تَنـ ـتْ تَنْ تَن تَنْ ـتْ
• • •O•O• •O• • •O•O• •O• • •O•O•

ـا الطَّريقُ نسلُكُه فى إنشاءِ ثانى مركَّباتِ[٢] المُفصَّل ، وفى ترتيبِ كلٍّ

ـها أنحاءٌ من التَّرتيبِ ، وكلَّما كَثُرَ أزمانُ كلِّ دَوْرٍ من أدوارِ ١٠٦س

ـبِ ، كان اختلافُ تَرتيباتِه أكثَرَ .

* * *

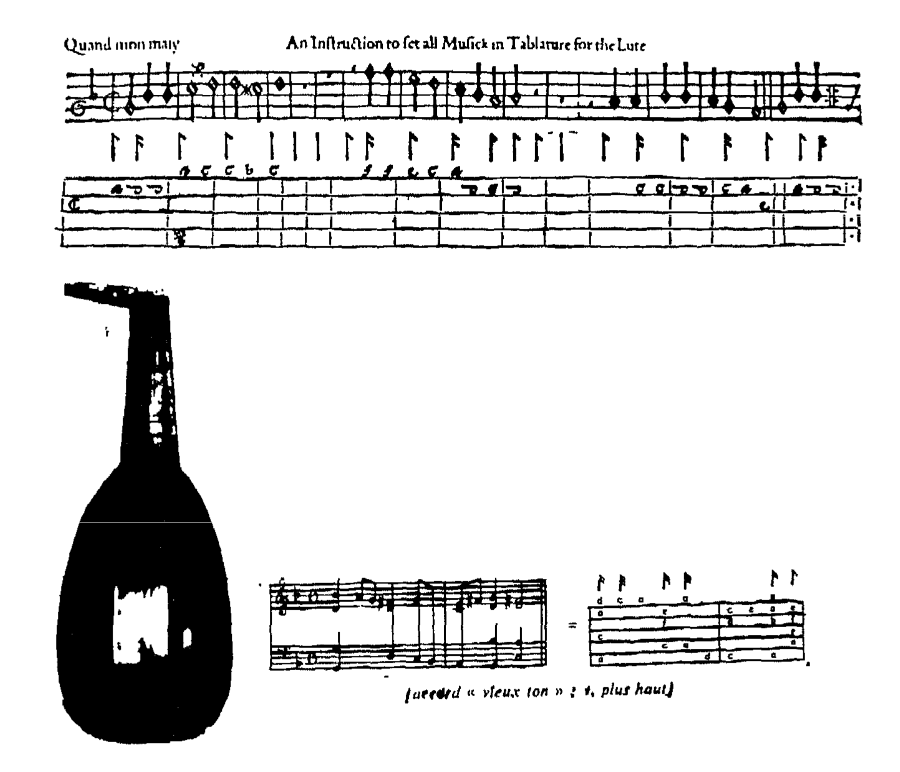
وهذا الايقاع ، هو من جنس « حثيث المتفاضل الثلاثى » الثانى ، الذى يقدم فيه الأعظم من الزمانين مقدما على الأصغر ، والقدماء من العرب ، كانوا يسمون هذا الايقــاع باسم (حثيث الرمل) ، وهو عكس دور الماخورى ، ويوقعونه بالنقرات :

تَنْ تَن تَنـ ـتْ
• • •O•O• •O

دور الاصل "حثيث رمـل" من جنس حثيث المتفاضل الثلاثى (٦ من ٨) ♩ = ١٤٤

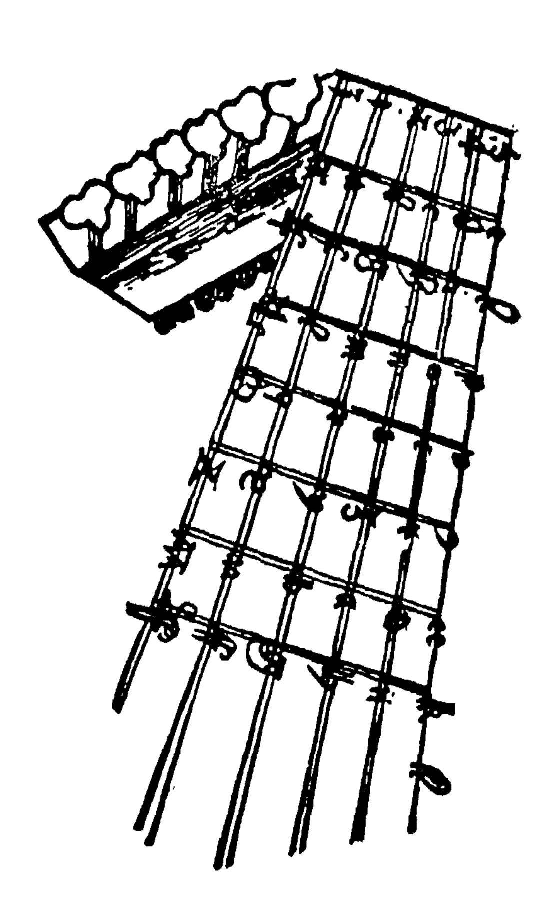
واذا صوعفت ازمنه هذا الايقاع ، فاخذ من جنس خفيف المتفاضل الثلاثى ، فانهم يسمونه (الرمل) .

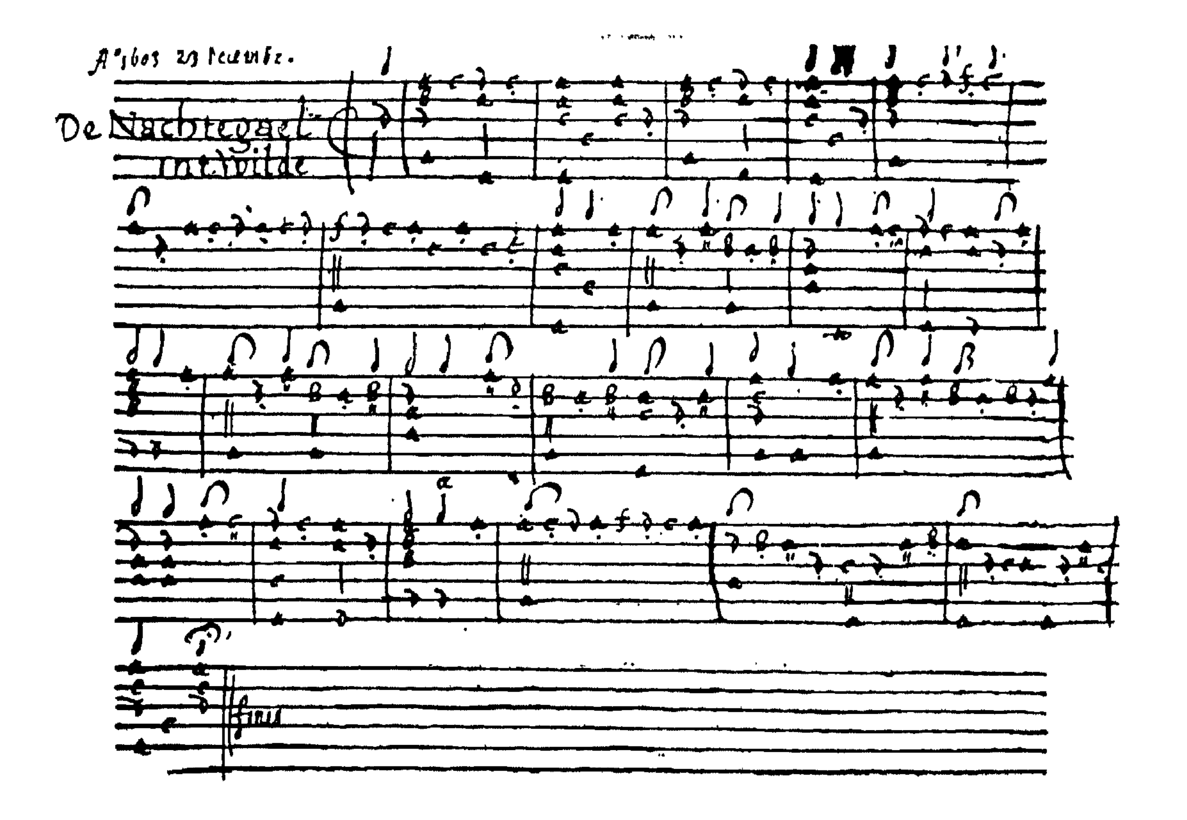
(٢) « ثانى مركبات المفصل » يعنى المركب المفصل الثــانى ، وهــو المتفاضل الرباعى ، والمستعمل من هذا الصنف هو ما يتســاوى فيه زمانان ، واما الاصـــناف الباقية فغير مستعمله لكونها من المركبات التى يمكن ان تنشا من البسائط .
وفى نسختى (د) و (م) : «... فى انشاء باقى مركبات المفصل» .

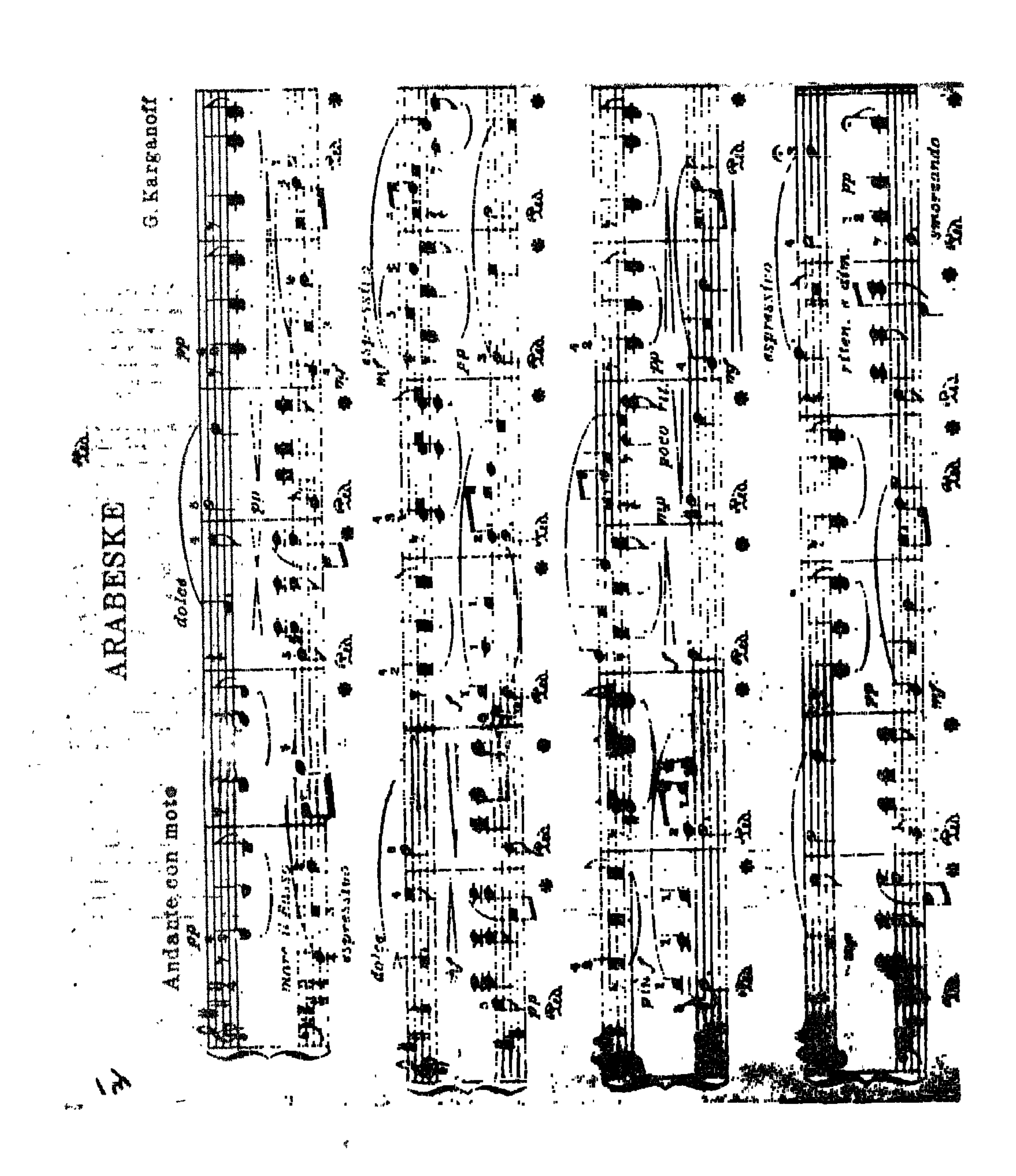

Quand mon may
An Instruction to set all Musick in Tablature for the Lute
(accord « vieux ton » ; t. plus haut)



Esse que agora se sigue es el otavo quaderno de musica para cantar y tañer que en la tabla del presente libro es dixe q̃ ballariades. En el que ballareys villancicos y sonadas en castellano y en portugues: y en ytaliano. las cifras coloradas es la boz que se ha de cantar porneys prime ro el villanco: assi como esta en la vihuela: y sabido bié de tañer: seguireys las cifras coloradas mirando q̃ cuerda dela vihuela tocan y aquella cantareys.




De Nachtegael
int wilde
finis


ARABESKE
G. Karganoff
Andante con moto

LA NOTATION

e, une série chromatique traduite en tablature de



الجدول الألماني — Tablature allemande. — Accord du luth

1e Corde ... 2e ... 3e ... 4e ... 5e

الجدول الفرنسي — Tablature française. — Accord du luth

1e Corde ... 2e ... 3e ... 4e ... 5e

الجدول الايطالي — Tablature italienne. — Accord du luth

6e Corde ... 5e ... 4e ... 3e ... 2e ... 1e

هيكل يشبه حبة اللوز من أصل شرقي وقد جلبهاالعرب الى اوروبا فى القرن التاسع، وشيئا فشيئا انتشرت في اسبانيا ثم فى ايطاليا وعمت اوروبا فىالقرنين السادس عشر والسابع عشر (١٧٠) .

المرجع الفربي / ب ــ تعريف الآلة (لوت Luth) : ــ آلة موسيقية عريقة فى القدم، عربية او فارسية ، تشبه نصف اجاصة . من آلاتالنقرالوترية ، وقد لعبت دورا يعتبر من أهم الادوار فى تاريخ الموسيقى الآلية ــ يقصد فى أوروبا ــخلال القرنين السادس عشر والسابع عشر ، وأصل التسمية عربية (ûd ــ عود) وينتمي الىعائلة الكيتار (Guitare) ومنها عائلة الكيتار القديم المسمى (Guitare Mauresque) نسبةللموريتانيين . وقد دخل الى اسبانيا في القرنين الثاني عشر والثالث عشر . وعرف بـ : (Al-Ud) وحرف الى (Laud) فى اسبانيا ثم (lut) فى اللهجة الفرنسية القديمة (١٧١) .

المرجع الفربي /ج ــ عن الموسوعة الموسيقيةالفرنسية ــ Fasquelle : ــ وفى هذه الفقرة يستحسن تلخيص شيء من بعض ما كتب فىالموسوعة الفرنسية ــ Fasquelle ــ لأن تقديم الشرح الكامل كما ورد فيها حول العود وتاريخهواهميته والدور الذى لعبه والذى يمكن ان يلعبه يضيق عنه عدد الصفحات المقررة لهذه الدراسةبكاملها ... !

وهكذا فلسوف أحاول التعرض لأهم مايتعلق بدراستنا هذه (على ان افرد للعود وحده دراسة وافية خاصة تليق بمكانته التي يكنها لهعالم الموسيقى الفربي نفسه) .

يقول الكاتب في عرض مستفيض حول أصلالعود وما تحدر عنه من عشرات الآلات التي كوّن كل منها عائلة مستقلة برزت عبر الاجيال الاوربيةوالشرقية القديمة المندثرة ، والتي لم يبق منها سوى ما كشفت عنه الآثار فى الحفريات او الرسوموالنقوش المحفورة على جدران القصور والهياكل الاثرية والاواني الفخارية ــ وغيرها من المستنداتوالرسوم والصور) .

ثم يستعرضالادوار التي تنقل بها فىمختلفالعصور وفى جميع الحضارات في الامم العريقة فى القدم ابتداء من أقدم أثر ــ يعود الى عصر قدماءالمصريين ــ مارا بجميع ادوار التاريخ القديم والوسيط حتى يصل الى عصرنا الحاضر .

وبديهي أن استعراض تاريخ آلة العود علىالنحو المذكور بشكل مستفيض يحتاج الى عدد ضخم من الصفحات خصوصا اننا سوف نتعرضله بالتحليل والتعليق والشرح وغيرها مما يحتاج الى خرائط ورسوم وصور الخ ...

وساحاولفى ما يلي حصر وتلخيص كلما منشانه ان يساعدنا على اثبات دور العود كآلة عربية كان لها الفضل العميم على موسيقى العالم الغربيبشهادة علماء الشرق والغرب . وعلى امل تقديم تاريخ العود فى دراسة شاملة مقبلة باذن الله .

---

(١٧٠) عن القاموس الموسيقى : Nouveau Dictionnaire de Musique par : Paul Arma, et Yvon Tieno

(١٧١) عن القاموس الموسيقى : Dictionnaire de Musique par : Roland de Candé

تقول الموسوعة : — Luth — اسـم مولدلآلات وترية مصنوعة من جسم رنان تمتد أوتاره فوق لوحة على صندوق الآلة من طرف الى آخربشكل متواز مرورا فوق زند تجرى عليه الاصابع اثناء العزف . والعزف يكون نقرا ، اما بواسطةالاصابع المجردة او بحك الوتر بواسطة الظفر » . — ويلاحظ ان **الاصابع** وردت بصيغة الجمع ، اىان العزف يكون على أكثر من وتر واحد وبأكثر من صوت واحد فى آن واحد (الباحث) .

ثم تقول :

... وجد العود عبر العصـــور باشـكال واحجام مختلفة حسب البلد والعصر اللذين دخل في مجتمعهما ، وتبعـا للمستوى الحضـــارى والاجتماعي والفني فى ذلـك البلد والعصر الذى لعب دورا فيه . وهكذا فقد كان العود أساسـا للكثير من الآلات التي ظهرت باشـكال متعددة ، منها المستدير ومنها المحدب والاجاصي واللوزي والمثلث الزوايا ... وباحجام مختلفة بعضها الكبير وبعضها الصغير او المتوسط او ما كان زنده قصيرا او طويلا او بين هـذا وذاك . ومنهـا ما كان ذا مشط (١٧٢) او بدونه ... الخ ....

ويعود الزمن بالعود حسـب الاكتشـافات الاثرية الى عهد المصريين القدماء حيث وجد العود ذو الزند الطويل ، وبعد المصريين اطلق الاغريق على العود اسم — Trichordon او — Pendura — ، وكما ان العود كان نادرا عند اليونان كذلك كانت الحال فى روما » .

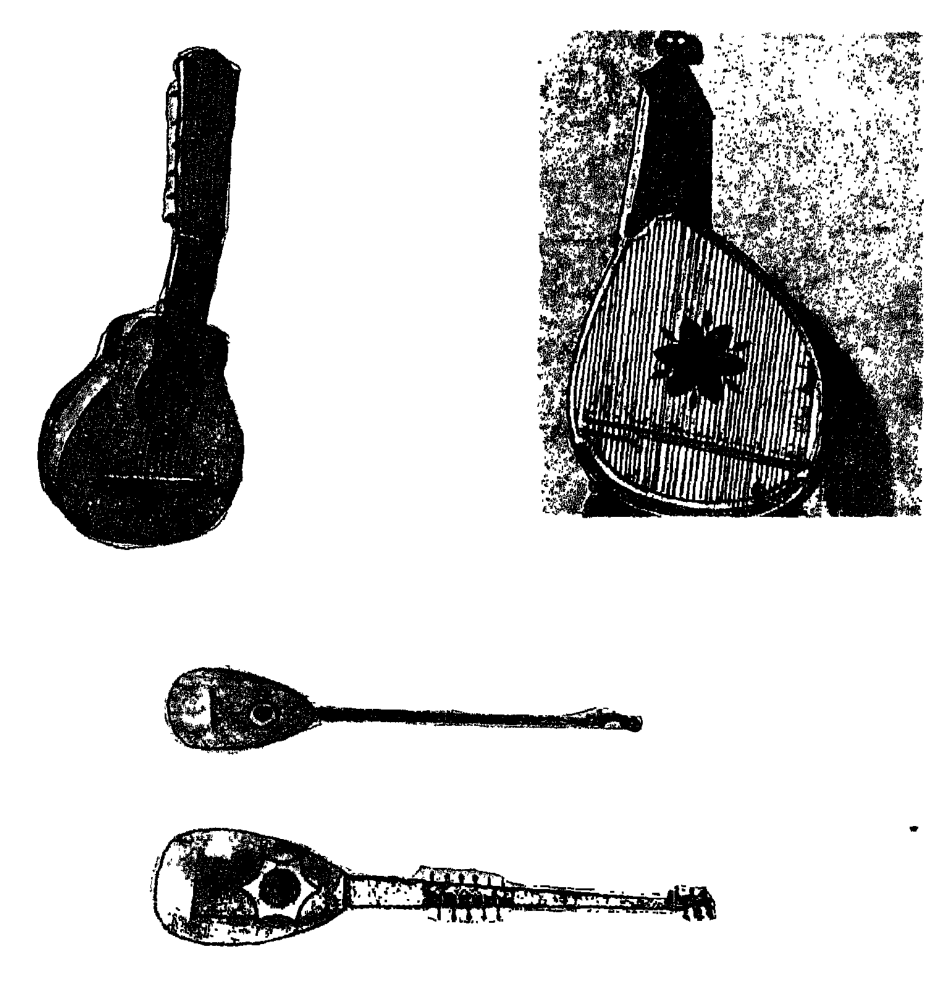
ثم يستعرض الآلات الهنديـة والصـينية العديدة التي تحدثت عنـه وعن العائلات الوترية المشتقة منها ، شارحا اشـكالها ومواصـفاتها وفوارقها ، الى ان يصل بنا المطاف الى منطقـة الشرق الادنى حيث ذكر هنا اسم العود كما يلفظ عربيا — L'td — ويشـير الكاتب الى مراجعة كلمة — ûd — . وقد أورد صـورة جانبيـة للعـود وأخرى وجاهية . الاولى من مجموعة — A.C.L. — والثانيـة من — Conservatoir Bruxelles —وجاء تصنيف العود تحت الرسم ضمن الآلات ذات الطبقات الحادة ، بينما نسـتعمله نحن فى طبقات متوسطة هى اقرب الى الجهير في اوتاره الثخينة . ثم يستطرد الكاتب :

« وكلمة عود عربية صرفة وقد تركت اسمها الى التسـمية الاوروبية (المحرفـة) : لـوث — Luth — وكان انتقـال العـود الى أوروبـا بواسطة الموريتانيين — وهم سكان جبال المرتـه — Maures — عند المتوسط — عبر اسبانيا (انظر الخارطة شكل — ٣ —) حيث سمى — L'aud — تحريفا للعربية — L'ûd — أى العود — وقد داب صانعو الآلات الموسـيقية — الذين يطلق عليهـم Luthior (حتى اليوم) : نسـبة للعود — على التفنن والابتكار فى تطوير صناعته . وتدرج العود من اربعة أوتار الى ان اصبح العدد الكلاسـيكي لأوتار العود فى اوروبا ، **احد عشر** » . وكان تدرجه هذا خلال العصور الوسيطة بشكل سريع ، وبقيت اوتاره مزدوجـة حتى بعد غزوة اوروبا وتبوئه عرش الآلات ، وشيئا فشيئا بدات تظهر الوتريات المنبثقة عنه الى ان جاء القرن السابع عشر حيث

---

(١٧٢) المشط هو مربط الاوتار وقد سبق شرحه فى تعريف العود عن الفارابى .

ابتكر العديد من اصنـاف العود المتطـورة لتفي بالحاجة على مدى التطورات الموسيقية فى التأليف والتلحـين ، ولحاجـة العازفـين الى ضرورات الجديد فى تقنية العزف وتطبيق المعزوفات المعقدة البناء مما يتطلب طواعيـة من الآلة ومهـارة من العازف . . . وظهر العود المسمى Luth Théorobé ـ وال ـ Archiluth ـ (١٧٢) وال Chitarron ـ Théorobe Chitarron وغيرها الكثير . ثم يقول : وقد وضع في العود دراسة ادبية هامة فى أوروبا فى أواخر القرن السـادس عشر . والشكل ـ٢٦ـ يبين لنا مراحل التطور فى صناعة العود وتحسنه عبر القرون الوسطى .



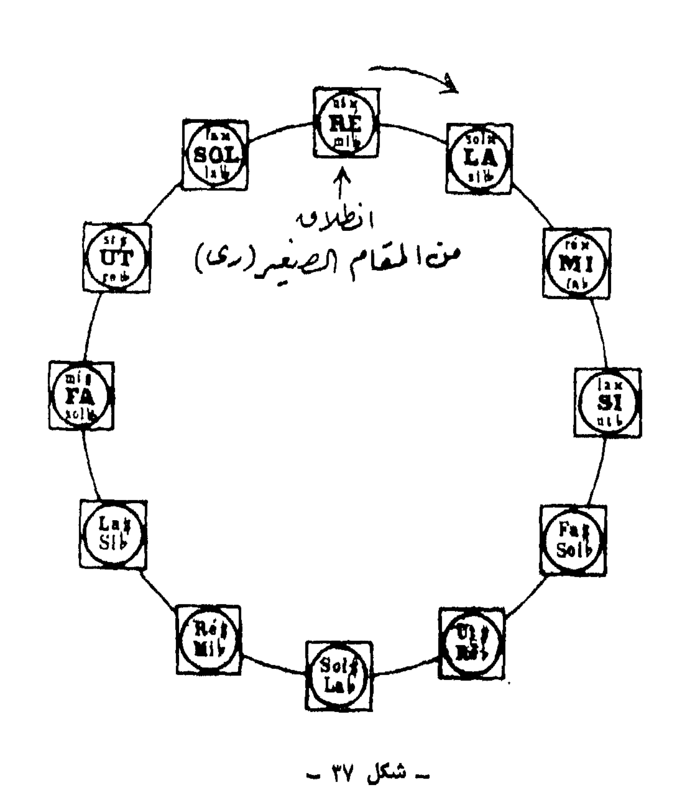
---

(١٧٣) وتشاء الصدف ان يسافر الزميل العراقى الاستاذ منير بشير وهو عازف العود المجيد Soliste virtuose ـ الى اوروبا حيث جرت مناظرة بين عوده العربى والعود الاوروبى المسمى ـ لوث Luth وذلـك فى بعض العواصم الاوروبية وفى مسارحها الجامعيـة وعلى مستوى الاوساط الاكاديمية في اعلى مستوياتها وتكلمت الصحافـة عن عودنا العربى الاصيل واجمع النقاد على ان العود العربى كان يبدو من جميع الوجوه اكثر شبابا من العود الابن . والشكل ٣٣ ـ يمثل الاستاذ منير بشير يعزف على عوده وعـن يمينه يبدو اشهر عازفى اوروبى على العود ـ Luth ويدعى غى روبير ـ وهو يشد على عوده احد عشرة من الاوتار المزدوجة .

وفي الفصل الثـاني يتكلم عن الدور الهـامالذى لعبه العود فى القرن السـادس عشر ، حيث كان الى جانب دوره كآلة لها شخصيتها وطابعهاالخاص وصوتها الرقيق الشـاعرى دور آخـر جديد برز فى المصاحبة ــL'Accompagnement ــللغناء الكلاسـيكى الافرادى الفـربي بما فى فن (الاصطحاب التوافقي L'Accomp. Harmonqie) هذا من روعة توافقية دسمة :

وفى الفترة الواقعة بين القرن السادس عشروالقرن الثامن عشر ، ظهرت مؤلفات جديـدة من نوع الكونشرتو (Concerto) وهي مؤلفات معـدةخصيصا لاظهار براعة العزف الافرادى بالتناوب والتجاوب والتناظر بين المجموعة الاوركستراليةوالعود ــ الباحث ــ (١٧٤) .

« وكان المؤلفون يتسابقون فى التأليف لهذهالآلة بحيث صار للعـود مجموعة ضـخمة من المؤلفات من مختلف الاشكال والاوان » .



ـ شكل ٣٧ ـ

(١٧٤) ومن اهم هذه المؤلفات اختار المجموعة التاليه:

Bach, OEUVERES our Luth

Vivaldi Concerlto pour luth et Orchestre a cordes

Newsidler, Garsi de Parma, Pieces pour Luth.

Dowland, The First Book of Ayres.

Le Roy, Airs de Cour

وعن أهميته التاريخية والفنية قال الكاتب :« يعتبر العود من الناحيتين التاريخية والفنية ذا شأن عظيم ومكانة رفيعة المقام ، وانه لمن المرغوب فيه ، منذ اكثر من نصف قرن ، السعي باخلاص لتعهده تثبيتا لمكانته وعودة نهضته متحليا بسيماءالتطورات التي وصل اليها الفن الموسيقى في هذه الايام » .

ثم يعدد الكاتب حسنات الآلة من الوجهة« الهارمونية » وطاقاتها البوليفونية « بصورة عامة فيؤكد انها تمتاز بروعة الوقع التوافقي الجميل للاصوات ، خصوصا عندما ينقر على الاوتار بالديوان المتآلف (Octave Harmonique) (**يعني**بالعزف على وترى القرار والجواب معا حيث تتصاعد الرنات الهارمونية جذابة اخاذة تسحر الالباب روعة وجمالا لحسن تناسقها فى الاسماع) .

(وهذا نحسه فى العزف البسيط المعروف لدينا ، وذلك عندما تنتقل الريشة مناوبة بين وترى القرار والجواب لنفس العلامة وبشكل شبه متلاحم ــ الباحث ــ) .

والى هنا اكتفى بما لخصته مما كتب في**الم**وسوعة الموسيقية (Fasquelle) حول « العود » ودوره وامكانياته ومكانته فى اوروبا ، لأُقيِّم وضعنا هنا فى شرقنا العربي الكبير فى هذه الحقبة من التاريخ ...

لقدتمكن زرياب لوحده من غزو العالم خلال فترة جد قصيرة فى عمر التاريخ وبناء الامم . فماذا كان سلاحه ؟ ... العزيمة والثبات والثقة .. وما الذى كان يدعمه ؟ . المال والدولة ... والاستقرار . فالمال يمثل العصب المادى لسد الحاجة .. كل الحاجة .. ومن جميع وجوهها ، وبالدولة دعم معنوى مطلق يشحذ الهمم ويشدد العزائم .. وبالاستقرار ترتاح النفس فيبعث النشاط وينطلق فتنفجر ينابيع المواهب المعطاء ...

ولا تكفي المواهب وحدها ان لم يساندها العِلْم .. وكان ان فتح اول معهد موسيقى على مستوى علمى راق . وفاقت شهرة زرياب ومنجزاته ما وصل اليه نجوم السينما والاذاعة والتلفزيون فى العصر الحديث ، وراح ابناء المجتمعات الراقية ، كل المجتمعات في كل الامم تتبع مبتكرات زرياب حتى فى طريقة تصفيف شعره واصلاح هندامه والعناية باناقته واعداد موائده فى المناسبات والولائم ، حتى اصبح خاصة النبلاء والاشراف في العالم يلتزمون بتقليد كل ما يصدر عنه من تصرف ، ليشار اليهم بانهم السباقون فى مجاراة عصر زرياب سيد الاناقة والذوق الفني الرفيع طُرّةً .

فأما المواهب .. فانها متوفرة . واما العلم فقد اصبح ميسورا فى بعض العواصم العربية وعلى مستوى مقبول ، واما التخطيط والتوجيه واحتضان المواهب الجاهزة علميا ودعم استقرارها ومساعدتها على التفرغ للعطاء ... فلا !!! المؤلف الموسيقى القادر على العطاء علما وموهبة يعجز عن التنفيذ ! لماذا ؟ لسعيه وراء رزق عياله . ولحاجته للاوركسترا ايضا، ذلك السلاح الفعال ، للقيام بتجارب ضرورية تضع الاسس العلمية الذوقية للپوليفونية العربية ذات السلم الـ (Ultra-Chromatique) وهي غير متوفرة لديه واذا ما اراد جمع مثل هذه الاوركسترا لحسابه الخاص فانه لا عجز من ان يقدر على تأمين صرف اتعاب العازفين . فما العمل اذن ؟ ....

ـ فى القاهرة يوجد اوركسترا سمفونيةوعليها ان تساعد المؤلفين الموسيقيين العرب فى تجاربهم ثم لعرض الناضج المتكامل منها علىجمهورها .

ـ فى بيروت يوجد اوركسترا سمفونية(وقد وضعت اخيرا تحت تصرف المؤلفين البوليفونيين للقيام بتجاربهم وقدم الاوركستراعمالا موسيقية لبنانية عربية سمفونية تناوبت فيها حكايا عصر امجاد بلقيس واسطورة السندبادوسحر الشرق العربي وحى التراث الاندلسي .

ـ وفى بغداد تم تشكيل نواة لاوركستراسمفونية ؟؟

ـ وفى الشام (دمشق) بدات الاستعدادات لايجاد نواة لمثل هذه الاوركسترا (كما بلغنى) ولكن ليس المهم وجود هذه الاوركسترات لتعزفاعمالا غربية من القرون الوسطى او العصر الحديث ، بل رسالتها تتم بمؤازرتها للمؤلفينالموسيقيين العرب ممن نالوا قسطا وافرا من العلم والثقافة الفنية والادبية والاجتماعية،وخيرواسرار موسيقاهم العربية ، واكتسبوا تجارب الموسيقى العالمية ليبدأوا من حيث انتهى غيرهم ،وليكونوا نقطة الانطلاق الجديد لمستقبل رائع .

ولن يكون هناك نجاح مالم يكن بين العواصمرباط وتعاون فنى ، وقد اصبح بالامكان قيام مثل هذا التعاون بعد قيام :

« المَجْمَع الموسيقى العربى » الذى انبثقعن جامعة الدول العربيةوبرعايتها . (ومن أهدافه الرئيسية احتضانالموسيقى العلمية وتشجيعها) .

وقد درجْت شخصيا على اجراء حلقةاتصالات مستمرة مع الزملاء اعضاء المجمع الكرام ، وذلك عن طريق المراسلات الدورية منأجل تبادل الاراء حول كل جديد يطرأ من تجارب فردية الى نشاطات جماعيةفى سبيل تعاون صادقمثمر بين اعضاء مجمعنا الموسيقى العربى الفتى.

وكان ان لمست تجاوبا مشجعا من حضرات الزملاء الاعزاء ، وتكاد لا تمر تجربة جديدة فى بلد عربى الا وأتلقى اخبارها ، كما اننى بدوري أُعْلِمُ من يهمهم الامر من الاعضاء بكل ما أمر به من تجارب وابحاث .

وكنت فى مؤتمر الموسيقى العربية الثانىالذى عقد فى المغرب العربى فى فاس بتاريخ ٨ ـ ١٨/٤/١٩٦٩ ـ وهو المؤتمر الذى مهدلقيام مجمعنا الموسيقى العربى ـ قد عرضت دراسة نظرية حول سلالمنا الموسيقية العربيةووضع الاسس الهارمونية لها مؤكدا ايمانى بافضلية اعتماد السلم المعدل للموسيقى ذاتالارباع وعلى اساس السلم الـ :
(Ultra-Chromatique) ودعمت وجهة نظرى هذه بعرضنموذج عملى يطبق البوليفونى والبوليفونى ـ اى تعدد المقامات (Polytonic) بسلالم عربيةتسير بشكل افقى (Horizontale)
وعمودى (Verticale) فى وقت واحد ـ وبآلات شرقية غير معدلة ـ .

وقد لمست تشجيعا من حضرات الزملاءاعضاء الوفود العربية دفعنىلمتابعة هذه التجارب، والتوسع بها فعمدت الى بناء قالب موسيقىعلمى وهو قالب الـ (Fugue) وأمررت فيه جميع

الاساليب العلمية البوليفونية المعمول بها عالميـاولكن على اساس المقامات الشرق ـ عربية مـن ذوات الارباع ـ بواقع ابعاد تتضمن ثلاث اربـاعالصوت ـ .

وسوف اعد مجموعة من هذه الاعمال لتكونمدرسة علمية ـ لا لتسمع من قبل الجمهور ، بل لتكون عونا ومقياسـا علميا للعـاملين فى ميـدانالتأليف الموسيقى العالى فيرجعون اليه فى أبحاثهم وتجاربهم كجدول يضم جميع الشروط الخاصةبالبناء التوافقى (Construction Harmonique) على ابعـاد السلالـم الشرق ـ عربيـةالكلاسيكية المتداولة .

ولكن هناك عقبة تحتاج الى تذليل ، وهىايجاد العائلات الهوائية من نحاسيـة وخشبيـه (Instruments a Vent Cuivres et Bois)تستطيع تأدية السلم الـ : (Ultra-Chomatique) .

وكان قد عرض فى مؤتمر فاس للموسيقىالعربية المذكور آنفا محاولة جريئة قام بها عضو وفد العراق الشاب السيد حسام يعقوب ، حيث شاهدنا تصميما لصنع آلة الفلوت قادرة على تنفيذ السلم الـ (Ultra-chromatique) والتى (فى الواقع يمكنها حل هذه المشكلة مـن زاوية واحدة تختص بآلة الفلوت وعائلتها فقط ،وهذا لا يكفى طبعا . ذلك اننا بحاجة الى قاعـدة تشمل جميع الآلاتالهوائية ليكون البناء الهندسيفى الخطوط الهارمونية العريضة لكل عائلة مستقلة ذات طبيعة واحدة ، وتنتمى الى نفس الفصيلةمتكاملا وغنيا ، بحيث تتجاوب جميع العائلات الآلية فى اعمال سمفونية عربية شامخة تساعـدعلى تصوير امجادنـا وتراثنا التاريخى النـابض بلوحات موسيقية ومسرحيات غنائية بكـل ما فىهذه الكلمة من معنى ، فنعيد الصـورة الخالدة التى رسخها فى سجلات التاريخ زرياب العظيم .

وانى مستمر فى تجاربى ، وكذلـك يفعـلالبعض من الزملاء المجدين فى لبنان والعـواصم العربية بانتظار بارقة الامل ..

واخيرا لاحت هذه البارقة حينما تلقيت منالدكتور الحفنى رسالة خاصة تبشرنى بنجاحـه شخصيا فى تحقيق الحلم الذى يراودنى فى تكاملعناصر الاوركسترا السمفونية العربية ، فقـد تمكن الدكتور الحفنى من ايجاد القاعدة الخاصةوالناجحة فى ولادة الآلات الهوائية المعنية مـن نحاسية وخشبية. وحثنى الدكتورعلىالاستمرارفى تجاربى العملية وفى كتاباتى السمفونية العربية ووضع القواعد الخاصة بها لانه لن تمضى فترةوجيزة ـ يقول الدكتور الحفنى ـ حتى تكـون العائلات الهوائية جاهزة للعمل والتنفيذ ،وحينئذستعود موسيقانا العربية الى متابعة رسالتهـا الازلية وتقدم الى العالم مدرسة جديدة ، يسعىاليها علماء الموسيقىفىالعالممنجميعاصقاعالارض للتزود من ينابيع الموسيقى العربية من جديد ، فيعيد التاريخ نفسه اثر هذه الجهود ، وبنتيجة المبادرة ستبقى بلادنا العربيـة المنطلـق الاولوالاخير فى تصدير الفكر الموسيقى ونشره وحفظ تراثه من الضياع .

وسيسعى الباحثون الينا ، الى جديدنـاالمبنى على التراث الاصيل ، والعالم متعطشالى الجديد ، فكيف اذا كان هذا الجديد يحتضـنالتراث الكلاسيكى العظيـم ؟ ... فلنصمـم ولنعمل ... ولنتداول فى شئون المستقبل... ولنتعاون بعزيمة وثبات ...

وحينئذ ...!

وحينئذ فقط تصدح موسيقانا فى ارجـاءالمعمورة .

ترجمة : صدقي عبد الله حطاب

الموسيقى والموسيقيون والتوصيل *

خمس مقابلات أجراها جاك بورنوف (١)
Jack Bornoff

المقابلة الاولى

مع لوكشيانو بيريو Luciano Berio
بالاشتراك مع ڤيتوريا اوتولنجى Vittoria Ottolenghi
(يوليو ١٩٧٢)

---

* Bornoff, Jack, Music, Musicians, and Communication : Five Interviews, Cultures, Vol. 1, No. 1, 1973, pp. 113-161. Unesco et La Baconniere

فى نهاية عام ١٩٧٣ اصدرت منظمة اليونسكو مجلةفصلية دولية بعنوان « ثقافات Cultures » لتحل محل مجلة تاريخ العالم التى ظلت اليونسكو تصدرها من عام١٩٥٣ وحتى نهاية عام ١٩٧٢ . وقد كانت هذه المجلة مخصصة للتاريخ باوسع معانيه مسايرة تطلعات العصر الفكريةفقد خرج العالم من الحرب العالمية الثانية وهو يحسبالحاجة الى التامل والى دراسة الماضي ومراجعة الثقافات مما ادىالى ظهور اعمال تاريخية كثيرة ومتنوعة .

وقد صدر العدد الاول من هذه المجلة وكان بعنوانالموسيقى والمجتمع ، وضم عددا من المقالات والدراسات والمقابلات المتصلة بهذا الموضوع . ومنها مقابلات خمسنشرتتحت عنوان « الموسيقى والموسيقيون والتوصيل » وهىالتى نترجمها في هذا العدد * وقد اوردنا تعريفات قصيرة باربعةمن الذين اجرى الباحث الموسيقى بورنوف مقابلات معهم ، اما الموسيقار الخامس وهو ويبر فنرى ان المقابلة معه تحتوىعلى اشارات كثيرة الى حياته واعماله . كما اضفنا بعد اسم كثير من الموسيقيين تاريخ ميلادهم وتاريخ وفاتهم ـ انكانوا من المتوفين ـ لعل ذلك يساعد على تصور عمل هذا الموسيقار فى اطاره الزمنى . (المترجم)

(١) جاك بورنوف : باحث موسيقى انجليزى ،اشتغل مساعد رئيس برنامج فى الاذاعة البريطانية . وفى عام ١٩٥٢ عين سكرتيرا تنفيذيا للمجلس الدولى للموسيقى(اليونسكو ـ باريس) . وقد صدر له فى عام ١٩٧٢ كتاب بعنوان « الموسيقى ووسائل اعلام القرن العشرين » .

لوكشيانو بيريو ، ولد في ايطاليا عام ١٩٢٥ ، وهوموسيقار ايطالى استخدم التاثيرات الفراغية فى مقطوعته « الدوائر » مثلا للصوت والقيثارة وآلتي نقر . كما كتبموسيقى اليكترونية واعمالا تسمع بحرية الاختيار للمؤدين كما فى قطعة « الحركات المجتمعة » .

وقد تبوا بيريو كنظرى وكمؤلف موسيقى وكقائدللفرق الموسيقية وكمعلم ، مكانة بين قادة ممثلى الحركة الطليعية الموسيقية . ويمتاز اسلوبه بالجمع بين الغنائيةوالتعبيرية مع استخدام احدث التقنيات الاليكترونية .

بورنوف

هلا حاولنا أن نحدد عنصر النجاح في توصيل الموسيقي بشكل عام والعمل المعاصر بشكل خاص الى الجمهور ؟

يقاس نجاح العمل عادة بعدد الناس الذين يذهبون لسماعه ، وبحدة التصفيق . ويقاس في أيامنا التي تهيمن عليها وسائل الاعلام بعدد الاسطوانات التي تباع ، وبما يتفحصه مدير برنامج اية اذاعة او تلفاز في صباح اليوم التالي للاذاعة من أرقام الابحاث الخاصة بجمهور المستمعين .

ولهذا دعنا نتناول بالبحث الوقائع الموسيقية « الحية » ـ الحفلات الموسيقية والمهرجانات وغيرها ـ ووسائل الاعلام كوسائل كثيرة لتشجيع الموسيقى في هذه الايام .

بيريو

انني كموسيقي لا أؤمن بتشجيع الموسيقى بشكل عام كسلعة ، وانما أؤمن بتشجيع الافكار حول الموسيقى . وكثرة الافكار حول الموسيقى تتناسب مع كثرة الاوضاع الثقافية والاجتماعية . ان الوضع الايطالي يختلف عن الوضع الفرنسي ، والفرنسي يختلف عن الألماني ، وهلم جرا . ان تحليل الطريق الى النجاح يتطلب ادوات تختلف باختلاف الاقطار ... ان **سان سينز** Saint-Saens (١٨٣٥ ـ ١٩٢١) في فرنسا اكثر « نجاحا » من **شو اينبرج** Schoenburg (١٨٧٤ ـ ١٩٥١) ، **وريتشارد شتراوس** Strauss (١٨٦٤ ـ ١٩٤٩) في المانيا اكثر نجاحا من **ماهلر** Mahler (١٨٦٠ ـ ١٩١١) ، وفيبرن Webern (١٨٨٣ ـ ١٩٤٥) **وبيرج** Berg (١٨٨٥ ـ ١٩٣٥) في فينا ، **وبارتوك** Bartok (١٨٨١ ـ ١٩٤٥) في المجر وفي الولايات المتحدة . **وبوتيشني** Puccini (١٨٥٨ ـ ١٩٢٤) ، **وماسكاجني** Mascagni (١٨٦٣ ـ ١٩٤٥) في ايطاليا اكثر نجاحا من **ديبوسي** Debussy (١٨٦٢ ـ ١٩١٨) . ولكن الحقيقة هي أن فكرة النجاح لا تمت الى حجم ومحتوى العمل « الناجح » نفسه الا بسبب ضعيف . وهذا ما يجعلني احس بمقاومة ما لقبول كلمة نجاح دون تمحيص ، انها سمة لعصرنا هذا ، عصر وسائل الاعلام . ان هنالك انماطا كثيرة ومتباينة من النجاح بقدر تعدد وتباين طرق تناول الموسيقى . ويعني النجاح في مقياس العقلية الاعلامية ان يبيع المؤلف الموسيقي اكبر عدد من الاسطوانات ، وان تظهر في الصحف كثيرا . ولكن الافكار حول الموسيقى يمكن ان تمثل تمثيلا ناصعا عملية ثقافية بطريقة بارعة ، وقد يقول المرء قولا يبدو متناقضا حين يصفها بأنها طريقة « صامتة » . ان الابحاث الموسيقية والانجازات التى حققها مؤلفون موسيقيون من أمثال **شو اينبرج ، وفيبيرن** قد غيرت وجه الموسيقى في هذا القرن ، بالرغم من انه قد يقال انهما كانا غير ناجحين في أيامهما . ان ربط رؤيتهما الموسيقية وانجازاتهما بفكرة النجاح هي كربط بعض اكتشافات العقل البشرى الهامة مثل نظرية النسبية ببرنامج تلفازى . انه كالقول بان **مونتيفيردى** Monteverdi (١٥٦٧ ـ ١٦٤٣) **وموتسارت** Mozart (١٧٥٦ ـ ١٧٩١) **وبيتهوفن** Beethoven (١٧٧٠ ـ ١٨٢٧) . **وديبوسي** كانوا ناجحين ، أو أن **ليوناردو دافنشي** كان رجلا ذكيا ... انني أجد ان هذا كله لا يتصل بالموضوع .

بورنوف

الا يمكن مع هذا تضييق شقة الزمن بين الجهد الهائل الذى يبذله العالم او المؤلف الموسيقي ، وبين الجزاء الذى يحتاجه لكي يتابع جهوده هذه ؟

بيريو

ان هذا يتوقف على نوع الجزاء الذى يحتاجه . اننى أشعر ان العقول المبدعة في هذه الايام أكثر ادراكا لموقعها ووظيفتها في المجتمع منها فى اى وقت مضى . ان من الاشياء التي ساهمت فيها وسائل الاعلام هدم الفكرة الرومانسية الخاصة بالبرج العاجي ، حتى انني صرت اشعر أن وجود « عبقرى » منعزل او عبقرية مغمورة او أسيىء فهمها (مثل **شوبرت** Schubert (١٧٩٧ ـ ١٨٢٨)) اصبح اليوم أمرا بعيد الاحتمال جدا . فلو ان واحدا مثل **رامبو** قرر اليوم ان يذهب الى افريقيا لوجد وراءه آلات تصوير هيئة الاذاعة البريطانية وهيئة الاذاعة الكندية والاذاعة الفرنسية والاذاعة الايطالية ، على أننا ونحن نتعامل مع أعداد كبيرة ، مع وسائل الاعلام ، علينا أن نواجه مختلف صنوف التناقضات . وعلينا أن نوجد وحدة بين الاضداد ، بل وان نكون قادرين أحيانا على استخدام الجوانب السلبية فى بعض المواقف . ان الموسيقى ستظل دائما فى يد الافراد ، وان كانت فى نفس الوقت وسائل ادائها فى عالم اليوم ، والتعريف بها ، مرتبطة ارتباطا عميقا بأساليب صناعية مثل المذياع والتلفاز والاسطوانات وغيرها .

ولهذا ـ وبعبارات عملية صرفة (اننى لا اتحدث عن الحياة الروحية او الفكرية) ـ فان فكرة وجود المؤلف الموسيقى فى برج عاجى تناقض اضطرار المؤلف نفسه لقبول وسائل الاعلام كأسلوب لجعل أفكاره مسموعة . وهذا يثير مشكلة ايديولوجية اساسية امام من يرى ايضا في الموسيقى عملية اجتماعية . وعندما يكتب عالم اجتماعي كبير مثل **ادورنو** Adorno ضد التذوق الموسيقى ، وضد وسائل الاعلام ، يتصور المرء انه يرفض ان يسلم بأن **كونشرتو** الكمان **لشو اينبرج** « ليس ناجحا » مثل نجاح اغنية شعبية يغنيها **فرانك سيناترا** Sinatra . على أن هذا خطأ ، مهما كان تذوق الموسيقي متدنيا ، لان اقل مايقال في هذا انه يقارن بين شكلين من الواضح انهما غير متصلين ببعضهما .

لقد أثارت وسائل الاعلام مسألة الاتصال باعداد كبيرة ، كما انها اكدت الآراء المنفصلة والمتباينة لدى جميع المستمعين المحتملين . ان للموسيقى فى مجتمعنا وظائف كثيرة طبقا للخصائص الاجتماعية المختلفة ـ ولا نعنى بذلك الطبقات بالمعنى البورجوازى وانما نعنى البيئات الثقافية . هناك موسيقى تؤدى وظيفة معينة بين الشعب : والتمييز الاساسي فى الثقافة الغربية فى هذا المجال هو بين ما يسمى بالموسيقى الجادة والموسيقى الشعبية . ولكننا ندرك ان وسائل الاعلام قد أكدت هذا الموقف ، بل اثارته واستغلته فى حالات كثيرة . وهى تحتاج الى تقسيم الموسيقى الى فئات حتى تستطيع التحكم فى هذه المجموعة الضخمة والمتباينة من الاصوات التى نسميها موسيقى ، وان تبيعها تحت بنود منفصلة . وتلصق عليها اوراقا تحمل اسماءها حتى يستطيع الناس ان يتعرفوا على الانتاج بسهولة . واذا كنت أعارض شيئا فاننى اعارض عملية الالصاق هذه لاننى أعرف دائما ان الورقة الملصقة لاتتفق مع حقيقة المضمون . انك عندما تستطيع ان

تلصق اسما على شيء ، فان هذا الشيء يكون قد مات أو أصبح شيئا آخر . فكرٌ فى « شكل السوناتا » ان ما نقدر عليه هو أن نحس بالعمليات وان نصفها ، لا أن نطلق الأسماء على الاشكال .

بورنوف

انك تعادل « الصاق الاسماء » بالبيع ، وتعتبر هذا ـ نتيجة لايماءات تجارية ـ طريقة لقتل الموسيقى الحية ...

بيريو

.. لقتل معنى الموسيقى

بورنوف

ولكن هناك الصاق اسماء فى الاذاعة ، ولعل هذه هى الطريقة التى يمكن ان تعامل بها الموسيقى معاملة لطيفة جدا . ان فصل القنوات والبرامج وانشاء البرنامج الثالث والبرامج الثقافية ، و « محطات الموسيقى الجيدة » في الولايات المتحدة ، كل هذه الصاق اسماء على نحو ما .

بيريو

كلا ، اننى أعنى الصاق الاسماء على الانتاج : موسيقى الطليعة ، والموسيقى المسلسلة ، وموسيقى النغمات الاثنتي عشر ، وموسيقى الكلاسية الجديدة ، وموسيقى ما بعد هذا أو ما جد بعد ذلك وهلم جرا مما يقابل الفكرة الرومانية القديمة قسّم واحكم (فرق تسد) . ان هناك ميلا طبيعيا فى العلاقات الانسانية لتقسيم الاشياء للسيطرة عليها بشكل افضل ولترويجها بالطبع .

بورنوف

ألا يمكن ان يعنى هذا فى هذه الحالة قسّم لنساعد وتعزز بشكل أفضل ؟

بيريو

ان لوسائل الاعلام انتاجا موسيقيا مثيرا للاعجاب ، ولديها موسيقيون مدهشون وبعض مؤلفى الموسيقى المهمين جدا . ولكن ماذا تفعل هذه الوسائل في سبيل تعزيز أفكار الموسيقى ؟ ان الموسيقى معلم عظيم واداة فكرية لمساعدة الناس لاقامة علاقات بين الأشياء ، حتى ولو كان هذا يتم بطريقة مجردة . ولعل أهم دور تقوم به الموسيقى فى مجتمعنا هو تعليم الناس كيفية العثور على علاقات بين الاشياء ، بل واختراع هذه العلاقات . ان الموسيقى نموذج من السلوك ، وتمرين على ربط الاشياء لا فصلها .

واذا أراد المرء ان يتم هذا فى ثقافتنا التى تسيطر عليها وسائل الاعلام فان عليه أن يتعلم كيف يستخدم هذه الوسائل . ان على اى امرىء مرتبط بمشكلات اجتذاب جمهور كبير ان يكون مدركا للمضمون الداخلى للاشياء ، وان يكون قادرا على ممارسة اختيار صارم لا يتعلق بالاشياء وانما بالافكار .

والنظرة السائدة للوسائل الفنية هي أنهاموضوعية ومنصفة ، ومن ثم فهى قادرة على نشر الرسالة الموسيقية بشكل موضوعى . ولكن هذاغير صحيح ، فلكى تكون الوسائل مفيدة حقا عليك أن تتخذ اولا قرارا داخليا ، وان تكون لديك فكرةواضحة عما هى الافكار الاساسية الملموسة ، والا وجدت نفسك فى وضع يماثل الاوضاع الموجودةفى بعض البلدان ذات الذوق الثقافي الرفيع ، حيث تعمل الاذاعة والاسطوانة على تخريب آذانوعقول الجمهور الموسيقي الكامنة وذلك عن طريق مستويات الموسيقى الشعبية المتدنية جدا .

واذا أريد للموسيقى ان تعزز فى أيامنا هذهبطريقة نافعة وذات معنى فيمكن أن تستخدم الوسائل ، بل يجب ان تستخدمها على ضوءايديولوجية .

بورنوف

تجرى فى هذه الايام عدة محاولات مهمةلتوسيع جمهور مستمعي الموسيقى الجادة ببث برامج على شبكات الارسال الشعبية ــ مثلاذاعة لوكسيمبورج او الاذاعة المحلية الفرنسية ــ هذه البرامج التى لا تسمع عادة الا ضمن ما يسمىبشبكات الارسال الثقافية .

بيريو

ولكن تذكر ان المستمعين يستطيعون دائماان يغيروا القنوات فى خلوتهم فى منازلهم . ويمثل هذا ايضا اختيارا من جانب المستمع . اننى أرىفى المذياع تأكيدا لما يمكن ان يقع فى الحياة الحقيقية . ان المذياع والتلفاز هما في الاساسأداتا اعلام . ويشبه الحال أخذك كتابا عن الفن به صور فوتوغرافية للوحات موجودة فى مكان بعيدعنك . فاذا كان مثل هذا الكتاب يتناول رساما عظيما من عصر النهضة وبيعت من الكتاب نسخكثيرة فان ذلك يجب أن يعنى ان هذا الرسام يحتل مكانا هاما جدا فى اذهان الناس . ومثلهذا يجب ان يكون حال الموسيقى من خلال المذياع والتلفاز .

ولكن الى أى مدى تمثل وسائل الاعلاماهتمام المستمع الحقيقى ؟ ان وسائل الاعلام تتبع قانون **باركنسون** Parkinson مثلها مثل أيةاجهزة صناعية كبيرة اخرى ، وكذلك دور الاوبرا وفرق الاوركسترا الهارمونية وكثير غيرها منالمشروعات الموسيقية . اذ أن هذا الجهاز يصبح بعد درجة معينة من التعقيد عاجزآ عن انتاجما يحتاجه اليه الناس من البضائع ، وانما يعمل للمحافظة على بقائه وبهذا يصبح عاجزا عن رؤيةسبب وجوده ، ويتقوقع على نفسه .

بورنوف

اذا افترضنا ان للاذاعة وظيفة مزدوجة فى خلق برامجها وفى عكس حياة المجتمع الثقافية ــ فان المذياع والتلفاز يمكن ان يزيدا منشعبية الموسيقى باعلام الجمهور بالنشاط الموسيقي الخارجى . ان عددا من محطات الاذاعةقد أوجدت خدمة ــ على غرار خدمة المجلة ــ ذات فائدة كبيرة فى اعلانها فى أوقات مختلفة من النهاروالمساء عن وقائع موسيقية فى مختلف أرجاء البلاد حتى ولو كان المايكروفون لا يصل اليها .

الا تعمل الاذاعة المحلية السائرة الأن في درب التطور على اقامة جماعات موسيقية اصغر واكثر تخصصا ، حيث سيكون التبادل المستمر بين المحطات المحلية وبين جمهورها المباشر مفيدا تماما للموسيقى ؟

بيريو

اجل . ان لدى تجربة شخصية تتصل بهذا التطور فى الولايات المتحدة حيث لم يقتصر البث على الحفلة الموسيقية التى قدت فيها فرقة الاوركسترا السيمفونية الامريكية فى مركز لنكولن وانما شمل ايضا التمرينات . غير ان هذا يتضمن نظرة متنوعة جدا للبث الاذاعي . ان هذا ممكن في امريكا ، حيث توجد محطات صغيرة غير تجارية كثيرة اكثر مرونة من غيرها ، وحيث تستطيع ان ترتجل على الفور . وهذا يختلف عن مؤسسات الاذاعة الحكومية او شبه الحكومية التى يجب ان ترسم برامجها قبل تنفيذها بوقت طويل . كما ان هذا يفترض اتصالا ممتازا مع اتحادات الموسيقيين حتى يمكن استخدام اعمالهم فى الاذاعة . وعلى أية حال هناك فائدة كبيرة فى تقليص شبكات الاذاعة والتلفاز الى وحدات صغيرة ، كل وحدة لها مسئولياتها الخاصة بها .

بورنوف

بالرغم من أن التلفاز يتمتع من بين جميع الوسائل باكبر عدد ممكن من الجمهور الا أنه كان أقل هذه الوسائل احتفاء بالموسيقى . اننى اعرف ان سلسلة البرامج الاثنى عشر ، التى قدمتها منذ مطلع العام الماضي تحت عنوان « هذه هى الموسيقى والموسيقى » احدثت اثرا عميقا . وقد يكون من أسباب ذلك جرأة التلفاز الايطالى فى بثها على شبكته القومية فى أنسب وقت للمشاهدة .

بيريو

ابتدات مؤمنا بان المذياع والتلفاز هما فى الدرجة الرئيسية اداتا اعلام ، ومن الصعب علي أن أرى ان لهما ما للفرقة السيمفونية او المسرح من وظيفة فنية . فمهما فعلت في وسائل الاعلام فان وجه المسئول فيها سيبرز من خلاله ، ولايحدث غير هذا الا فى حالات نادرة . وفى برنامج « هذه موسيقى وهذه موسيقى » اعطيت انا **وفيتوريا أو تولنجى** فرصة نادرة وحرية في تخيل الجو الموسيقى . فكان ما حاولناه هو أن نزيل الغاز بعض التعلق الشديد بالموسيقى ، وأن نظهر ان ما يجرى ليس هو وراء المسرح بقدر ماهو فى عقول الموسيقيين ، وذلك عند جميع من يكرسون حياتهم للموسيقى .

وقد واجهتنا مشكلة استخدام لغة بسيطة جدا واساسية لكسب اهتمام قطاع كبير من جمهور المشاهدين دون أن نخل بالمضمون . وبعبارة اخرى كيف اقول شيئا مهما فى نظرى ولكنه قد لايعنى كثيرا لجمهرة المشاهدين ، دون ان اخون جوهر تفكيرى . واعتقد اننا نجحنا ، لاننا لم ننس الجانب الاجتماعي فى عمل الموسيقى وفى الاستماع الى الموسيقى . لقد أجرينا مقابلات مع نحو ثمانين مؤلفا موسيقيا وكثيرين ممن يؤدون الموسيقى ، وزرنا مدارس الموسيقى فى مختلف أنحاء العالم ، وهكذا استطعنا ان نقدم صورة متعددة عن التفكير الموسيقي الهام الحالى .

ڤيتوريا أوتولنجى (مخرجة سلسلة برنامج« هــذه موسيقى وهذه موسيقى » في التلفــاز الايطالى) :

ان من اسباب نجاح هذه البرامج ــ فيمــاأعتقد ــ عدم اتفاقى مع **لوشيانو بيريو** على حقيقة التلفاز . فأنا لا أرى ان التلفاز مجرد أداة اعلام ،وانما أعتقد ان **التلفاز وسيلة جديدة ولعله فن جديد : وما يصدر عنه شيء ابداعى** . ان البرنامج التلفازى يجب ان يكون نوعا من العرض ، نوعا جديدا من الفن الادائى . ومن ثم كانت غايتنا ايضاان نجعل برامجنا اعلامية ومسلية ، وان نعطى لكل منها قيمة وثائقية ووحدة فنيــة تتجاوزان الاعلام . ولما كنا قد بدأنا من منتصف الطريق فان ذلك قد تطلب شيئا من الاختيار . ان التلفازاسلوب فى التعبير ومن ثم فهو مشابه جدا للفن . ان العمل التلفازي الاصيل مواز ، وان كان ليس مطابقا ، للمسرحية أو الرواية او الباليــة ، او غيرهــا حتى ولو كــان خارج خطط المسرحيــةالتلفازية التقليدية .

بورنوف

ان التلفاز مازال مفتقرا حتى الآن الى شكل فني يخصه ويخصه وحده ... او على أية حال فما يتعلق بالفنون الأدائية (التمثيلية) .

بيريو

ان كــل شيء نفعله ، مستخدمين وسيلةعامة ، هو أيضا تمثيل ، حتى المحاضرة أو نشرة الاخبار ...

ف.اوتولنجى

ان الجانب التمثيلى اساسي . فنحن نحاول استخدام التلفاز كأداة ثقافية مستغلين امكانياته حتى فى الاشياء الدقيقة ، مع اخذنا فى الاعتبار دائما ان التلفــاز ليس مجرد بديــل للجريدة او لمقالة فى مجلة .

بيريو

كانــت بعض جوانب التفكيــر الموسيقي فيمسلسلنا معقدة جدا ، ولم نستطع ان نفرضــها فجأة على اسرة راع من رعاة سردينيا ... ولم تهتم بها هــذه الاسرة . وكانت المســألة هي فى الحديث عن بضعة مشاكل واضحة دون التنازل عنها . وفى جذب الناس الى الافكار المطروحة . واستخدمنا المجازات البصرية كي نعلم ، وكونت هذه ايضا عرضا .

ف. أوتولنجى

اعتقد ان هــذا البرنامج أثبت انــا عندمانكون مدركين لمشكلات اللغة التلفازية نستطيع ان نعبر بطريقة أفضل مــن خلال هــذه الوسيلة . ولعلنا لم نمض بما فيه الكفاية في بحث مسألــة اللغة التلفازية ... وهذا لايعنى الكلمات وحدها. ان لغة التلفاز شكل جديد من أشكال التعبير يجب ان تستخدم كما يستخدم الرسام مواده . وعندمانمسك بناصية مشكلة اللغة سيفهم الراعي أيضا.

وهذه المشكلة ذات شقين : فهي مرتبطة بتطورالمجتمع ــ فالمجتمع الجديد سيساعد لغة جديدة ــ وهناك مسائل أساسية بحاجة الى فهم وحل ،وهي تتبع وسيلة التلفاز نفسها . ومن الواضح ان لغة التلفاز سمعية وبصرية ، ولما كان الرقص والحركة شيئين بصريين تماما فانهما يجب ان يشكلا عنصرين مفيدين . ولكنهما ليسا كذلك ،لان الناس قد فقدوا الاحساس العميق بمعنى الاشارة ، كما كان الحال فى الملهاة المرتجلة الايطاليةفى عصر النهضة . فهذه كانت موجودة فى الثقافات الاولى وما زالت موجودة فى ثقافات غير ثقافتنا .ان علينا الآن ان نسعى الى شرح أفكار يمكن التعبير عنها لجمهور أوسع من خلال الحركة ومن خلال اجسام الراقصين مثلا ، وقد كانت الكلمات تعبر عنها بشكل رائع لجمهور محدود .

بورنوف

وبهذه المناسبة اننى معجب بشكل خاص باستقبال **بيريو** بما قدمه **جلن تتلى** Glen Tetley من تفسير بالباليه لعمل Laborintus II التى أبدعتها منذ عهد قريب فرقة الباليه الملكية فى مسرح كوفنت جاردن في لندن .

بيريو

أجل ، اننى اعتقد ان **تتلي** قد استطاع ان يخلق حركة موازية هامة لموسيقى هذا العمل .

ف.أوتولنجى

لنعد بالحديث الى مسلسلنا . لقد كان علينا ان نفسر موضوع الموسيقى . هل نبدأ من البداية ؟ لقد أثار البرنامج التمهيدى بعض الأسئلة الاساسية التى كانت فى الحقيقة ذرائع مثل « **ما فائدة الموسيقى ؟** » و « **ماهي الموسيقى** » ونحو ذلك . ولكننا قررنا هنا الا نشرح العناصر او النواحى الفنية فى الموسيقى ، وان نبدأ من الوسط ، وكأن الجمهور يعرف ذلك عن وعي أو عن غير وعي . واستطعنا ان نضمن موضوعنا معرفة تربو كثيرا على ماكان يمكننا ان نضمنه لو أننا شرحنا الف باء الموضوع .

وربما ان برنامج « هــذه موسيقى وهــذه موسيقى » لم يجتذب جميع جمهور التلفاز في ايطاليا ، ولكنه من غير شك اجتذب جمهورا يزيد مليونين أو ثلاثة ملايين على المليونين أو نحوهما الذين يذهبون الى الحفلات الموسيقية . كما انه قد وصل الى كثير من الناس الذين كانوا حتى ذلك الحين لايهتمون بالموسيقى ، أو ان اهتمامهم بها ضئيل .

بورنوف

ان الذى يساعد على خلق جمهور للموسيقى لا يقتصر على محتوى البرنامج الموسيقى وحده ، وانما أيضا طريقة تقديمه وعرضه ومكانه ضمن مجموع البرامج المذاعة . فهل تحبذ سياسة خلط أنماط الموسيقى المختلفة ، اي تقديم موسيقى كلاسية وموسيقى معاصرة وشعبية ضمن برنامج واحد ؟

بيريو

هذه عملية غير طبيعية توهم بمجتمع واحدلا وجود له . ان هناك درجات مختلفة من التعقيد فى الموسيقى : فهنـاك الموسيقى التى تتحـدى العقل ، والموسيقى التى تقتصر على ادخال السرور على نفسك وتدغدغ اذنيك ، وهما غير مرتبطين فى معظم الاحيان .

بورنوف

ولكن مما لاشك فيه ان هناك حاجة الـى ردم الهوة التى تفصل بين عالم الموسيقى الخفيفة التى غلبت عليهـا الصـبغة التجارية كثـيرا ، والموسيقى الكلاسية ، وهي ايضا وبشكل ثانوى تجارية وان كانت لاتحب ان تقول ذلك . **لماذا نفتقر فى هذه الايام الى موسيقى جيدة من نوع أخف ، موسيقى ليس من الضرورى ان نسميها موسيقى خفيفة** . . . أى كتلك التى يسميها **موتسارت** مسلية Divertimento ؟ **ماسـبب نـدرة مؤلفى مايسمى بالموسيقى الجادة الذين يرحبون بكتابة أعمـال خفيفة** ، اعمـال هى بصراحـة مسليـة Divertente وموجهة الى جمهور الموسيقى الشعبية ؟

بيريو

ان هذا هـو دور الموسيقى الشعبى . ان الموسيقى هى دائما للتسليـة ... امـا بالمعنى العميق .. بالمعنى الروحى والفكرى ، واما بطريقة اكثر سطحية . وأحس ان هذا تصنيف زائف نابع عن حاجة وسائل الاعلام لخلق اسماء حتى تعمل وتبيع . اننى أجد تسليـة كبيرة فى بعض جوانب عمـل كعمـل Votre Faust **لهنـرى بوسيير** Henry Pousseur مثلا (١٩٢٩ —).

بورنوف

ولكن هذا العمل ليس مسليا ابدا لراعيك السردينى . ان تذوق الجوانب المسلية فيه يحتاج الى قدر كبير من المعرفة الموسيقية .

بيريو

ولكننى عندما لا اعمل للتلفاز لايكون مـن واجبى ان اهتم بذوق الراعي الموسيقى وبحاجاته الروحية ، فانا اكثر اهتماما ببقائه الاقتصادى . وكل ما استطيع ان افترضه هو انه بحاجة الى شيء بسيط جدا يريحه من عناء حياته الشاقة . وبالنسبة لعملى لا أضع فى ذهنى نوعا معينا من الجمهور . ان هناك أفكارا معينة أحتاج الى ان أطورها لكل من يريدها . وعلي أن أفعل هـذا وانا مدرك تمام الادراك لما حولى مـن تعقيدات بالنسـبة للمستمعين الحقيقيين او المحتملين او المثاليين .

بورنوف

واذن من الذى سيكتب أعمالا يستحسنها الجمهور وتتمتع في نفس الوقت بأعلى المستويات الفنية ؟

بيريو

لا أدرى ولا يهمنى ذلك . ان هذا سؤال يجب الا يوجهه اى مؤلف موسيقى لنفسه ؟ لانه يعنى ان الموسيقى واحدة وواحدة فقط ، وموضوعة لرجل ذى بُعْد واحد . ان علينا الا نحكم فى يومنا هذا على وجود الموسيقى فى حياتنا بأفكار هى من الماضى (أو لعلها فكرة خاطئة عن الماضى) عندما كانت هناك لغة موسيقية موحدة أتاحت لموتسارت ان يكتب سيمفونية من طبقة ج . مينور G. Minor ورقصات . ان القواعد الاساسية التى استخدمها بيتهوفن في تأليف سيمفونية البطولة هى نفس القواعد التى استخدمها غيره فى كتابة موسيقى راقصة للقصر . ويمكن القول ان الجميع ظلوا يستخدمون نفس « لغة النغم » حتى مجىء **بيتهوفن** . ان جدة هذا العصر ــ وهى أيضا جانب جميل جدا فيه ــ هي فى مجموعة المواقف « اللغوية » التى طورناها ، وكل موقف منها له معناه الخاص به فى التعبير عن فكره وعن وظيفته . ولعله يجب علينا ان نفكر بامعان فى المعنى العميق للمصطلح الايطالي القديم :« هذه موسيقى وهذه موسيقى » ، اى ان هناك الوانا كثيرة من الموسيقى . وهناك بالطبع نماذج من الموسيقى تهتم فى الدرجة الرئيسية بالانتشار الشعبى وبالنجاح . صحيح اننا نؤلف الموسيقى ولكن التاريخ « يؤلفنا » ايضا ، وتؤلفنا الاوضاع التى نعمل دائما على تعديلها وامتحانها . . . والاشياء تكتسب أهمية او تصبح لا أهمية لها ولا ضرورة . ان وسائل الاعلام وحدها لاتعطى الجواب ، كما ان الافراد وحدهم لايعطون الجواب . ولكن تفاعل الوسائل بالمعنى الواسع جدا مع الافراد يعطى الجواب الى حد ما . والتفاعل الصحيح لايتسنى الا في مجتمع من نمط آخر ؛ مجتمع لاتنفصل فيه الموسيقى عن الحياة الحقيقية ، بل وحتى فكرة « شعبى » لاتوجد فيه ، وحيث تكون الموسيقى جزءا من حياتنا (حياتهم) ، وحيث تقبل الالوان المختلفة من الموسيقى وكأنها أشياء طبيعية . ولكن هذا يتطلب تحولات اجتماعية وروحية هى أبعد ماتكون عن نمط حياتنا المعاصرة . وان ذلك يفرض علينا أن ننظر الى وسائل الاعلام نظرة مختلفة ، وان نعطى معانى مختلفة للاسماء التي تبتدعها الوسائل حتى تبيع .

. . . . .

انني أدعو الى العودة لمجتمع اكثر بساطة لايوجد فيه حتى تصنيف فن ، وانما ادعو الى مجتمع يستخدم فيه الناس الموسيقى كأية اداة فكرية للتعرف على أنفسهم ولتغييرها ولمعاناة المعضلة القديمة (يجب ان يقول المرء ان ذلك العمل الخالد مازال فى طور التنفيذ) . وهي محاولة ايجاد وحدة وانسجام جميل بين الحواس والعقل ــ او كما كان يقول أسلافنا ــ بين « الجسد » و « الروح » .

المقابلة الثانية :

مع بيير بوليز Pierre Boulez *

بادن ـ بادن ، أغسطس ١٩٧٢ .

بورنوف

لماذا توجد تقسيمات منفصلة بين ما يسمى بالموسيقى الجادة والموسيقى الخفيفة بين الكلاسيه وموسيقى البوب ؟

كيف تستطيع الموسيقى المعاصرة ان تكسب جمهورا اكبر كثيرا من جمهورها الحالى دون ان تطمح الى جمهور موسيقى البوب (٦) الذى يعد بالملايين ؟

بوليز

يجب الا تكون لدينا أوهام كثيرة . فمن الناحية الاجتماعية نجد أن نسبة من يجتذبهم الجديد وينصرفون نحو أى نوع من البحث هى دائما قليلة نوعا ما ، فهي تمثل جمهورا يقبل مختارا مواجهة بعض الصعاب . ومن الواضح أن الجمهور المهتم بميدان الموسيقى « الجادة » محدود نوعا ما اذا ما قورن بجمهرة السكان . اما الآخرون ، وهم القطاع الاكبر من الناس ، فلا ينوون بذل مجهود . فهم يرون أن تكون الموسيقى التى هم على استعداد لاستيعابها بسيطة ، لاعبئا وتعبيرا مباشرا عن حاجات المستهلك .

ولن يخلصنا شىء من هذه المعضلة اذا لم نبدأ اولا بتغيير مواقفنا التربوية الاساسية . فالمشكلة عميقة الجذور : ولاشك أن الحياة الموسيقية يجب أن تكون أفضل تنظيما ، وعرضها اكثر جاذبية ، ولكننا بحاجة ايضا الى نمط جديد من التربية الموسيقية . فنحن نبتغي اجتذاب « الصفار » وقد برهنت الاحصائيات التي نشرت فى وقت سابق عن « المسرح الوطني الشعبي » ان جمهورا معينا ـ في الفئة التي تتراوح اعمارها بين الثامنة عشرة والخامسة والعشرين ـ مستعد لأن يتحمل مخاطر ثقافة باهظة .

وتعزى هذه الظاهرة ـ الى حد كبير ـ لظروف اجتماعية واقتصادية . وعندما يكون الشباب مستعدا للمشاركة فى حياة ثقافية اوفكرية فان ذلك راجع الى عوامل معينة فى وجوده الشخصي : الفراغ والمال الكافي والاهتمامات التي لم توجه بعد الى وظائف اخرى فى المجتمع . لقد برهن العمر والظروف الاجتماعية انه فى سن معينة يكون الشباب فى وضع اجتماعي مختلف ،

---

* بيير بوليه : أشهر موسيقى فرنسي من ابناء جيله. ولد عام ١٩٢٥ . وقد اشتهر كعازف للبيانو وكقائد موسيقى. درس الموسيقى والرياضيات والهندسة . وفى سن الثانية والعشرين اصبح مديرا موسيقيا لاحدى الفرق المسرحية الجديدة . وقد ادرك في الستينات شهرة عالمية لا كمؤلف موسيقى وانما كقائد موسيقى لموسيقى القرن العشرين والموسيقى الكلاسية . وفى عام ١٩٧١ اصبح المدير الموسيقى لفرقة نيويورك الفيلهارمونية .

من اشهر اعماله : « بناوات » ، « مطرقة دون معلم » « الوجه العرسية » .

(٦) الموسيقى ذات الجمهور الواسع .

ويأخذ في تحمل مسئوليات عائلية اثقل ،ويمارس مهنا . . . ويبدأ فى الاندماج فى المجتمع . ان الطلاب ينتمون الى فئة عائمة ، وينتمون فيمابعد ـ سواء قاوموا ذلك أم لم يقاوموه ـ الى دائرة معينة مما يضعف قدراتهم على الاستقبال . وبالتالى فان الظواهر التي نميزها في الثقافة الموسيقية بشكل خاص تخضع فى الحقيقة لعوامل كثيرة أخرى ولا سيما التربية والوظيفة الاجتماعية .

ان النجاح العظيم الذى تحققه موسيقى البوب Pop music هو فى الدرجة الاولى بين من تتراوح اعمارهم بين الخامسة عشرة والثامنة عشرة . وهذا الجمهور لا يفتقر الى المال . كما يمكن ان نستنتج من الجولة التي قامت بها فرقة Rolling Stones فى الولايات المتحدة وحققت ارباحا خيالية . ومن المدهش ان موسيقى البوب تخاطب جمهورا انتقاليا (مرحليا) متجدد السن دائما . وتنكشف القيم فى الحال : فان حفلة موسيقى پوب اقامها قبل خمس عشرة سنة من كانوا يعتبرون « معبودين » ليست الآن سوى ذكريات عاطفية . فليست هناك قيمة مطلقة ، وانما هناك قيمة مباشرة فى الوقت الحاضر ، ونوع من التحرير الاجتماعى اللاشعورى الذى تعكسه هذه الوسيلة وتنقله .

عندما يُبتدع أى عمل ـ في الموسيقى أو التصوير او الادب ـ فانه يطمح دائما الى « الثبات أمام اختبار الزمن » ، والى أن يكون اكثر من مجرد جزء من مرحلة اجتماعية وعاطفية معينة : فهو يخفي غاية مستحوذة عليه تنشد الخلود ،ولا أظن ان أهل موسيقى الپوب ينشدون الخلود ، وهم فى ذلك على حق ، فهم يسلمون بأنه (سينظر اليهم) فيما بعد كما ينظر المرء الى مجلة المودة . » أن مودات عام ١٩٤٧ تبدو اليوم مضحكة ، مالم يكن المرء مرتبطا بها ارتباطا عاطفيا . ومثل هذا يقال عن ثقافة « البوب » ـ ان الاعمال التى كانت ناجحة جدا قبل عشرين أو ثلاثين سنة تبعث مناخ عصرها كله ، تماما كما يشعر المرء وهو يقلب صفحات البوم من الصور ، ولكنها قلما تتجاوز ذلك .

ان الفرق بين توصيل مانسميه موسيقى جادة وما نسميه موسيقى « الپوب » بسيط جدا . فموسيقى الپوب تؤدى دورا اجتماعيا محددا جدا سواء أكان بالاعراض عنها ام بالاشتراك ـ فهي لاتبتغي غرضا جماليا أبديا . ولكن الموسيقى « الجادة » تطمح الى ذلك من غير شك ، وعلى أية حال فانها كلما امعنت فى البحث قلت فرصتها في العثور على جمهور مستعد للتضحية بصحته الفكرية .

بورنوف

من الطبيعى ان يكون المفسر بين الوسطاء العاملين بين مبدعي الموسيقى الجادة او موسيقى اليوب من جهة والجمهور من جهة اخرى . وهناك أيضا البيئات المختلفة **للحياة الموسيقية المعاصرة** مثل الحفلة الموسيقية ، والقاعة الخ . فبأى الطرق يستطيع المرء أن يقدم موسيقى جادة ، ولا سيما تلك التى تنطوى على عنصر البحث هذا الذى تحدثت عنه ، وذلك للوصول الى مايسمى بالجمهور الاكبر ؟

بوليز

ان طريقة تقديم العمل تلعب دورا مهما . فلو انك الغيت مكبرات الصوات من فرقة لموسيقى البوب لما عاد لهذه الفرقة وجود . فمن الواضح ان جزءا كبيرا من التأثير يعود الى قوة الصوت : ان حجم ما تسمعه أهم من المحتوى . فالمادة نفسها ضحلة لم تكبر والوسائل التقنية هى الجزء الهام جدا فى فرض التصور الحالم .

ان موسيقى البوب المعاصرة تفرض نوعا من السحر يمثل بطريقة ما انحطاطا لآمال **فاجنر** Wagner (١٨١٣ — ١٨٨٣) حينما قال : ان العمل الفنى الشامل ليس بعيدا . ان كثيرا من العمل فى الضوء وابراز الصوت والبيئة والجو المحيط بالعمل يعطى جوا كجو التنويم المغناطيسى واغتصاب كالحلم — هى من الآثار الاخيرة للرومانسية كما رآها فاجنر . وقد اتحد **نيتشه ولينين** على تعريف هذا الافيون الجديد للشعب . لقد استبدل بطقوس اخرى .

بورنوف

هل نستطيع ان نستخلص شيئا من هذا كله بالنسبة لتقديم الموسيقى الجادة الحالية .

بوليز

اننى لا أثق فى التنويم المغناطيسى الزائف هذا — فهو يبعدك عن نوع المادة . ان هذه العروض الفخمة تشبه تماما المجلات البراقة التي يتصفحها المرء فى عيادة طبيب الاسنان . ان كل شيء معروض بشكل مثير للاعجاب فالورق لماع ، والصور رائعة ولكن المادة تافهة تماما . انها تسترعى النظر ولكن هدفها الوحيد هو صرفه عن المحتوى .

وعلى العكس من ذلك كلما ازداد المرء اقترابا من عمل هام اصبح الاصغاء النقدى اكثر ضرورة — وهو اصغاء يوقظ ويثير رد الفعل بل والعدوانية . وقد استخدمت انا شخصيا هذه الطريقة مدة عام فى نيويورك ولندن . فقد نظمت أمسيتين ولم تكونا مجرد حفلتي موسيقى ، وانما كانتا مجابهتين للتأليف الموسيقى وغالبا للمؤلفين الموسيقيين . حاولت ان أجعل العرض منوعا ، فابتدأت بتقديم العمل دون تعليق ، ثم أوضحت كيف يستطيع المرء ان يسمع الموسيقى فيأخذ منها اكبر قدر ممكن ، ووجهت الانتباه الى عدة نقاط خاصة جدا ، وكانت تتلو التقديم الثانى فترة مخصصة للمناقشة .

وكنت اطلب أن تأتى الاسئلة مكتوبة ، لأن ذلك يساعد على صياغتها ، كما انه يجنبنا التكرار . ثم اجمع الاسئلة المتعددة المتشابهة في سؤال واحد أكثر عمومية ، واذا صادفت سؤالا مكتوبا بطريقة مشوقة طلبت من صاحبه ان يأتى الي ليبحث العمل معي . وبدلا من أن أختار الاسئلة الرقيقة كنت كثيرا ما أعتمد الى اختيار الاسئلة الهجومية . ان من المهم ان نعرف من أين جاءت هذه العدوانية ، وان نعرف سبب ظهور رد الفعل هذا ، سواء كان ناجما عن العمل نفسه أم عن السائل .

بورنوف

هل المسالة اذن هى نقص فى التربية ؟

بوليز

نقص فى التربية ؟ ، ربما ، ولكنها ايضا فيبعض الاحيان رد فعل غاضب ضد شيء لايفهمه المرء او يسرف فى فهمه .

وبصراحة كنت أسأل اسئلة تنم عن موقفشكلى جدا من العمل يتخذه السائل . ان غايتي الأساسية هى تطوير الموسيقى المعاصرة دونشكلية . وهذا يفسر محاولتي الاداء فى أماكن غير صالات الموسيقى التقليدية ، حيث لايستطيع المرءان يقدم اكثر من حفلة موسيقية ثانية .

انني اضع برامج دون ان أمضفها قبل ذلكلتقديمها للجمهور . فلا اختار الاعمال التي اتفق معها تمام الاتفاق : اذ أن الأهمية فى مثل هذهالامسيات لاتقتصر على العمل نفسه ، وانما تشمل ايضا توجيهه . وحتى لو عرفت ان النوعية ليستمرعية فانني أقدم عملا ينم عن الاصالة ، كما ان هذا يذكي الوظيفة النقدية لدى الجمهور .

وقد يفترض المرء أننى (عندما اختار عملا) يتحتم على أن انشره بكل ما « لدي من سلطان » ولكن من يظنون هذا الظن سيصابون بخيبة أمل . انني أود أن أقرر العلاقة التالية : « صحيح انني قد اخترت هذا العمل : وهو يبرر نفسه كعملمختار . على اننى اعرضه لانطباعاتكم النقدية : فعندما تسمعونه عليكم أن تقرروا بأنفسكم ماأرضاكم فيه ومالم يرضكم ، وعليكم أن تبينوا لي سبب ذلك . » ان من الاهم النظر ـ بدونحذلقة ـ فى الاسباب التي جعلت المستمع يقبل العمل أو يرفضه بدلا من التصرف ازاء هذا العملتصرفا غير عقلانى ، وتركه عند هذا الحد . ان على المرء اذا رفض أن يحاول ان يكون واضحا . وحدث اننا ازاء موضوع عمل معين وصلنا الى نقطة استنتجت منها مايلى : « اننى أسلم بوجهةنظرك وانني ادرك ضعف هذا العمل فى كذا وكذا . ولكن هناك من ناحية أخرى بعض المزايا البارزةالتى تستحق منا أن نتغاضى عن العيوب » .

ان النظرة الزائفة تماما حول العمل المعاصرهى **تلك النظرة التى تعتبر العمل من أول وهلة عملا رائعا من أعمال القرن الحادى والعشرين** . ان من يذهب الى حفلة موسيقى معاصرة وينتظر ان يجد المسيح المنتظر في كل مرة ، سيصاببخيبة أمل ، اذ من المستحيل ان تظل الروائع تتوالى مع تقديم الاعمال . ويبدو لي ان أهم منذلك تلطيف الجـدل بتقديم الاعمـال كوثائق . فالعواطف الجياشة تؤجل لاصدار الحكم . انردود الفعل العاطفية الزائفة تفتقر الى الاهميـة لانها مفرطة فى بساطتها . وعندما يسـأل المرءنفسه بعدما يستمع الى وثيقة ، ويشك فى حكمه نكون عندئذ سائرين فى درب تنمية جمهور واعلديه ردود فعل حاذقة . وهذا هو بالضبط ما أحاول ان أبعثه .

وانني أكون سعيدا جدا لو استطاع المؤلفونالموسيقيون الاشتراك فى الاداء وفى المناقشـة : فانهم سيستفيدون كثيرا من جمهور ذكي ، بـل وعدوانى ، يعلن عن اهتمامه . ان هناك دائمـا شكاوى من أن المؤلفين الموسيقيين يظلون دائمـامنعزلين عن الجمهور : ان الاتصال ، حتى ولو كان خشنا ومع جمهور محدود ، يعمل على خدمة قضيتهم .

بورنوف

ان كل ما قلته حتى الآن عن الجمهور يهم ما أود أن أسمية بالجمهور المحترف حتى ولو كان من الشباب . **فلو أن هذا الجمهور لم يكن ملتزما حرفيا لما حضر الى هذه الحفلات الموسيقية او العروض التي نتحدث عنها** . ويهمني ان اعرف اذا كنت مستعدا لاعطاء الفرصة لعمل يمكن ان يكون من روائع القرن الحادى والعشرين التي ذكرتها ، لأن يسمع عدة مرات اثناء الموسم من قبل الجمهور المحترف اولا ، ثم فى نطاق اوسع ، ربما فى الحفلات الموسيقية التي يحضرها الناس ببطاقة الاشتراك .

بوليز

انني أحاول ان أعيد قطعا موسيقية هامة لا من سنة لأخرى ، وانما من موسم الشتاء الى موسم الصيف أو بالعكس . ومن الطبيعى ان هناك اعمالا عفوية لاتعاد . واذا وجدت خلال الامسيات غير التقليدية عملا يستحق ان يعاد عزفه ، فانني أدخله فى دورة ثانية ، فى اطار الاشتراك التقليدى مثلا . وهكذا أحاول تغذية دورة من دورة أخرى ، حتى لا تنعزل الموسيقى المعاصرة فى حارة ضيقة . قد يكون من الضرورى في البداية تقديم العمل فى بيئة خاصة ، ولكن من الواجب أن توسع قاعدة عرضه فورا حالما أدركت مزاياه ، وبعدما يتأكد المرء من امكانية توصيله .

ان سياسة التبادل هذه يجب ان تصبح أكثر مرونة . فأنا لا أدرى لم لا يضمن المرء عملا كلاسيا فى برنامج الأمسيات التجريبية حتى يتيسر أيضا تقييم صفاته الممتازة . ان هناك شك متبادل بين قطاعات الجمهور المنغلقة على بعضها البعض . ان الحارة التجريبية تتقبل الاسلوب الرقيع بشرط ألا يمس المتحف العظيم . ومقابل ذلك نجدان الفريق المغامر يكره فكرة تقديم قطعة من المتحف في حارته ، ويتظاهر بأنه فوق هذه المجابهة ، والعنجهية تلعب دورها فى كلا الحالتين . فالجمهور التجريبى يزدرى جمهور المتحف لانه غير متنور بما فيه الكفاية ، وجمهور المتحف يزدرى الجمهور التجريبى ويتهمه بجهل الموسيقى ، ومن ثم يبدد اهتمامه بالبحث ، وهى مواقف سخيفة من كلا الطرفين . ان كل فريق سواء كان معترفا به أم سريا يزعم لنفسه حظا من الحقيقة أعلى من نصيب الفريق الآخر . ان الحقيقة ليست تفردا وهى لاتطيق أن يحتبسها فريق لنفسه : فهى تتغير بتغير الازمان . ان المرء لايمتلك ناصية الحقيقة ، لانه يعرف الادب الكلاسي ، كما انه لايمتلك ناصيتها لانه قد وقف على آخر التقليعات .

ولا شك ان اسهام الثقافة الكلاسية لايستهان به ، كما انه ليس فيصلا . وكذلك فان روح المغامرة اساسية ، ولكنها ليست حاسمة أيضا . ان السير فى المغامرة لم تكن له فى يوم من الايام اية اهمية كبيرة الا اذا ارتبط بوعي المرء للاتجاه الذى سيسلكه . ان كلا الفئتين زائفة حين تنظر الفئة الى الفئة الاخرى من علياء قاعدة عدم الاحترام التى تقف عليها ، لانهما ترفضان بعض اسس المعرفة الموسيقية .

بورنوف

هل تعتقد أن هناك لغات معاصرة أصلح من غيرها لسياسة المرونة هذه لدى فئات الجماهير

المختلفة ؟ **وهنا ترد الـى خاطـرى ، التجريبيةالحقيقية فى الموسيقى الاليكترونية. اليس صحيحا أن الشريط قد أصبح بالنسبة للمؤلف الموسيقىكالمايكروفون والصوت المضخم والجيتار الكهربائى بالنسبة لموسيقى ((البوب)) منذ مـدة طويلة** ؟وفى حالة الاجابة بالايجاب الا يحتمل أن تجتذب بعض أنماط مايسمى بالموسيقى الجادة ــ وهنـالا أستثنى أداء الموسيقى الآلية ــ قطاعا متنوعـا أكبر من الجمهور حتى جمهور موسيقى البوباكثر مما تجتذب تلك الموسيقى التي تستخـدم وسائل تعبير أكثر تقليدا وهي مع ذلك معاصرةتماما ؟

بوليز

ليست المشكلة جديدة ــ فهى تظهر دائمافى أكثر الآداب الموسيقية استساغة . ان المقطوعة الرباعية لايمكن أن يصل حجم جمهورها الى حجمجمهور الاوركسترا . فالاوركسترا اكثـر بهاء ، واذا رافق الاوركسترا كورس زاد ذلك من بهائها ،والاوبرا اكثر هذه الفنـون بهـاء وفخـامة . ولا يستطيع المرء أن يتجاهـل الفرق العظيم بينالموسيقى « الفخمة » التى تنطوى على عدد أكثر من عناصر التفسير المتنوعة ، والموسيقى المقيدةباربع آلات ذات لون واحد مع مادة خالية مـن الاغراء الخارجى . ان ظاهرة « الهروب » مـنمواجهة المصاعب ، توجد دائما . ومن ناحيـة اخرى نجد أن من وصلوا الى مستوى عال مـنالفهم الموسيقى يصفون باهتمام أكثر من غيرهم ، ولكنهم يميلون ايضا الى حبس انفسهم وينعزلونداخل هذا . ان الجماهير التي تتابع الحفـلات الموسيقية الصغيرة وتؤثرها ــ وان كان هذا لسوءالحظ في طريقه الى الاختفاء ــ سرعان ما تصبح مقيـدة ومنغلقة فى ادراكهـا . واعنى بالحفلـةالموسيقية الصغيرة (موسيقى الحجرة) الرباعية الوترية ، وقد كاد يصبح هذا شيئا تقليديا تماماذ لم يصبه أي توسع أبدا .

قارن هذا المستمع بمن لايقبل الا بالصـورالفوتوغرافية السوداء والبيضاء ، لأن اللون يهجم على عينيه بفكرة « السوقية » . كما أن هناك منخبراء الفنون من يفضل اعمال الحفر على الصور الزيتية .

بورنوف

لماذا اذا أخـذنا لوحـة الالوان الواسـعةلأصوات الآلات الاليكترونية نجد أن اللون يخدم الموسيقى الدراماتيكية أفضل من خدمته الموسيقىالاستبطانية ؟

بوليز

ان كلمة اليكتروني تثير في ذهن الجمهورصورة للقصص العلمى ، رائحة المستقبل ،وبشكل عام ولسوء الحظ رائحة مستقبل رخيص جدا .وتتغير طبيعة الآلة لا لمجـرد التضخيم ، ويتغير الفكر الموسيقى لا لمجرد ادخـال المرء مصفياتالصـوت ومنغماته . فما أنـدر المبدعين الذين استطاعوا ان ينسقوا بين هـذه الوسـائل وبين فكرهم المتقدم . فاذا استثنينا هؤلاء القلة فـان ما تحقق فى الموسيقى الاليكترونية سطحى الـىدرجـة الاحـراج . لقد استخـدموا الوسـائل الاليكترونية كما يستخدم الاطفال دمى القصصالعلمية .



على انني أعتقد ان الابحاث الجادة ــ واكررانها قليلة ــ تشير الى أن هنـاك تغيرا حتميا فى سوسيولوجية تجمعات الجماعة . وقد ازددت ادراكا بعد أن قدت عددا من الحفلات الموسيقية التقليدية لسخـافة عزف الموسيقى القـديمة اوالمعاصرة طبقا للطقوس .

ان جلوس الفرقة الموسيقية على خشـبةالمسرح امام الجمهور ترتيب يناسـب الموسيقى التى يزيد عمرها قليلا عن قرن من الزمن . وليس من الصحيح تقديم **كونشرتو براند ينبرج** (٧) بهذه الطريقة نظرا لكثرة الجمهور ولتوزيعـه ، بل ان موسيقى القرن السادس عشر اقل صلاحية للعزف من فوق خشـبة مسرح تقليدية . ان تقـديمنا الحالي نابع من ظاهرة تاريخية متجمدة . فالمرء عندما يترك مايسمى فترة الحفلات السيمفونية يجد أن قاعات فرقنا الموسيقية المعتادة قد فقدت صلاحيتها .

لقد دخلنـا الآن فى علاقـات جديدة بين المؤلف الموسيقي والجمهور ، وقد بنيت هذه على أساس وظيفة التكنولوجيا الموجودة . ان كثيرا من المؤلفـين الموسـيقيين ــ وأنـا واحـد منهم ــ يستخدمون معدات متنوعة وان كانوا مازالوا فى حقل الآلات غير الاليكترونية . وفى مثـل هـذه الحالات يخلق المرء لنفسه مصاعب غير ضرورية باستخدامه قاعة حفلات موسيقى معدة اعـدادا تقليديا .

اننا نناضل ضد هندسـة هـذه القاعات المعمارية : فهي مسرفـة فى الجمود وفي التحديد الخاص حتى انها تعمل ضدنا بصـورة آليـة . وليس هناك ما يدعو الى اجلاس الجمهور بالطريقة التقليدية ، اذا كـان المرء سيستخدم الوسـائل الاليكترونية سواء كانت آلات تضخيم للصوت أم أشرطة . ان استخدام المصادر الاليكترونية ، أووسائل التحويل الكهربائية السمعية يمكن المرء من وضع مكبرات الصوت حيثما شـاء . وحالمـا يستطيع المرء ان يغزو القاعـة بالصـوت فانه لايحتاج الى اشغال المستمع بكثير من النشـاط فوق خشبة المسرح .

وفى رأيي لابد من تعديل العلاقة بين الفردوالجماعة .. فمثلا ان جلسة تقدم شريطا واحدا أو سلسلة من الاعمال المختلفة يمكن تصـورهاكشكل مفتوح مع جمهور متحرك ومتقطع ــ وقد تم مثل هذا فعلا . فاذا كان العمل متجها الـى الباطن ومن ثم يتطلب اصغاء « مطلقا » فانه يمكن السماح لجمهور معين ، ولكنه محدد ، بالدخول اليه وتترك له الحرية في اختيار مايريد ــ دون اللجوء الى بناء معمارى محدود . اننا بحاجة الى وضع مرن ومتحرك يختار فيه الناس أماكنهم . ان التطور التقني جعلنا نشعر بالاهمية المتناقضة للمكان الثابت والمحـدد والمعيارى فى الدرجـة الاولى . فهو هدف تراعيه الموضوعات الاخرى .

بورنوف

هل الموسيقي الحي والنشيط هدف ؟

---

(٧) هي كونشرتات ستة الفها باخ عام ١٧٢١ وكل واحدة منها لها الاتها (ص . ح) .

بوليز

فى هذه الحالة نعم ، حتى وان كان هدفـامتحركا .

بورنوف

أليس هذا هو الجانب الحاسم فيما سميته المحلية ؟ اذا لم يضخم الصوت فى قطعة معينة ، واذا لم يعتمد المرء على الوسائل الاليكترونية فان الاتصال المباشر سيفوق كل شيء . وهنا وبالرغم من أننا لم نذكر ذلك فاننا نقترب من فكرة الأداء . الم يقل **سترافنسكى** Stravinsky (١٨٨٢ ـ ١٩٧١) انه يريد دائما ان يرى ايماءات الموسيقي وهو يعزف ، ولهذا الم يؤنب سترافنسكي اولئك الذين يصغون الى الموسيقى وعيونهم مقفلة ؟

بوليز

كون الموسيقى تستهلك كهدف لايحول دون استهلاكها شيء آخر . وقد ادركنا فى الجلسات الاليكترونية الاولى أن الحفلات الموسيقية التي لا يسمع المرء خلالها الا الأشرطة كانت الاضـواء تعتم فى محاولة لخلق شيء مـن الجو لجمهور يواجه خشبة مسرح خالية تماما ـ فكانت عروضا توحي بمشهد محرقة الموتى .

واذا شُغّلَ الشريط فى مكان يستطيع المرء ان يتحرك فيه ويحيا فان الوضـع سـيكون مختلفا . ان المرء يسقط وجوده ذاته على العمل الذى يسمعه . ان تأثير السينما ليس مبنيا على كون المثلين أحياء حقا : فلو أنك شاهدت فيلما قديما لنسيت أن ما تنظر اليه هو أطياف .

والمشـكلة مشـابهة لهـذا فى الموسـيقى الاليكترونية . ان المرء لا يستطيع أن يظل جالسا وموجها فى نفس الاتجاه ويجابهه غياب واضح . وحالما يكون هناك تجميع ساكن للكل فان الدراما التفسيرية يجب ان تتم أمام عينيك . ولاشك ان هناك في كلا الجانبين اهتماما أكثر وتوترا اكبر عندما يتوفر توصيل مباشر ، وعندما تكون المادة الموسيقية حية . ولهذا السـبب حاول باستمرار جميع من أخذوا فى خلق الموسيقى الاليكترونيـة « الخاصـة » ان يربطوها بشيء مـن التفسير المباشر .

واذكر انني عندما قدمت Poesie pour Pouvoir فى **دونا وشنجـن** فى عـام ١٩٥٨ اعتمدت على معارضة الشريط والالات . وقـدادى **ماديـرنا** Maderna (١٩٢٠ ـ) فى مدينة **دار مشتات** عملا للفلوت والشريط ، وكان على **ستوكهاوزن** Stockhausen (١٩٢٨ ـ) ان يقدم التحويل الاليكتروني للصـوت الآلى ، فكان هذا تحقيقا « ذكيا » لفكرة اثـيرة لدى الموسيقى الشعبية .

أن من الاكيد ـ ولدينا البرهان على ذلك خلال خمس عشرة سنة ـ ان المؤلف الموسيقى والجمهور يعلقـون أهميـة كبيرة على الظاهرة المباشرة ـ اى التوصـيل كما يبتدع . على أن هناك نمطين مـن الاصـغاء : الاصـغاء المباشر والجماعى فى حالة جمهور يأتي خصيصا ليسمع اداء معينا في وقت معين ، واصغاء لأداء قديم أعيد من خلال الوسائل الكهربائية والسمعية .

وينطبق هذا على الاسطوانات أيضا : ان المرء لايستطيع ان يدير أسطوانه لألفي شخص متواجدين فى قاعة موسيقى دون ان يتخيل آثار استحضار الارواح . ولكن المرء يستطيع ان يصغي فى منزله لاسطوانة مع جماعة قليلة من الاصدقاء او بشكل محدود كمثل في سياق محاضرة : ويصغي الناس فى هذه الحالة لأن الاسطوانة تعزف لفترة محددة كتوضيح لعالم آخر . ان هناك نمطين من الاصغاء يمكن ان يتواجدا معا بشكل جيد بالرغم من أنهما يتطلبان مجموعات مختلفة من الظروف الاجتماعية .

بورنوف

ومع ذلك فان الاصغاء الجماعي للموسيقى التي تعزف عزفا مباشرا يتضمن بعدا معينا مهما كانت التحويلات التي قد تتم فى قاعات الموسيقى. فمثلا **هل ترى ان المسرح المدرج القديم كمكان للتجمع يصلح للموسيقى المعاصرة ؟**

بوليز

كلا ، ليس بشكل خاص . انني فى الاساس أتخيل معمارا متحركا تماما للموسيقى المعاصرة ، وهذه ليست فكرة جديدة . فقد جرت محاولات لخلق شكل معمارى مرن ، به امكانات متعددة للتنويع فى المسرح . على ان المسرح المدرج يثير فى حد ذاته مشكلات لا حصر لها . فاذا أردت ان تقدم قطعة موسيقية عن طريق جماعات منفصلة واحدة أمام الجمهور وثانية خلفه ، فان المكان لن يتسع لذلك ويجعل ذلك متعذرا . فلابد من ان تبني منصة خاصة ، وهنا أيضا ستجد نفسك تتصارع مع الجانب المعمارى . كما ان شكلا مكشوفا كالمسرح المدرج غير مقبول في النهاية ، لأن المرونة فيه لاتتجاوز نقطة معينة .

ان هذه الاشكال المرنة التي انادى بها اما ان تكلف كثيرا واما الا تكلف شيئا . ومن الافضل – فى الوقت الحاضر – استخدام الاماكن التي يسهل تعديلها حيث يستطيع المرء ان يضع منصات ومدرجات مكشوفة بطرق مختلفة ، وان يرتب الجمهور في اوضاع مختلفة : وبشكل تقريبي التنظيم الفنى (Aesthetic) لحظيرة الطائرات .

انني افضل حظيرة الطائرات على قاعة موسيقى بولغ في تحسين بنائها ، لأن الحظيرة تعطيني امكانات اكثر تنوعا ، والبناء المثالي هو حظيرة متقنة بها منصات متحركة ... اى يتحكم فى تحركها كبس الازرار . ومثل هذا البناء لايمكن خلقه الا من عناصر محايدة ومتحركة ، بحيث تمكن المرء من تحقيق اى شكل من أشكال الاداء والتنظيم والمكان تقريبا . ان التركيبات بسيطة فى أساسها ولكن ما تثيره من مشكلات تقنية ليس بسيطا .

وهذا العامل لايمكن تجاهله . فانك حالما تفكر فى البناءات المتحركة والقابلة للتبادل تجد أن كل عنصر ينطوى على بناء هيكلي يزيد من كلفتها ثمانية الى عشرة أضعاف . ومن هنا نرى ان فن معمار المستقبل المثالي باهظ التكاليف ، كما انه يجب ان يستطيع المرء تعديل اجهزة الاستماع فى وضع متحرك . وقد أصبحنا نرى ان من الصعب الحصول على نتائج مرضية فى مكان ثابت – فان اجهزة الاستماع الناجحة والمتمشية مع المقاييس المتحركة ليست سوى فرض مطلق .

بورنوف

هل هناك اية قاعة تقارب تصورك المثالي ؟

بوليز

ان اكثر قاعة تقاربه هي مكان ثابت : وهي قاعة فرقة برلين الفيلهارمونيه ، انها مغرية جدا. لنسبها أولا : فبالرغم من أبعادها الكبيرة الا انها تقسم الجمهور الى جماعات متنوعة مما يعطى انطباعا بامكانية احداث تلاصق اكثر . ولا يشعر المرء انه فرد وحيد ضائع وسط مجموعة غير مميزة ومثبطة ، وانما هو جزء أساسي من منطقة . وينمو شعور طيب بالتضامن بين مجموعة صغيرة في وسط اعداد كبيرة من الناس .

كما اجد أن فكرة وضع الفرقة الموسيقية بالقرب من وسط القاعة فكرة ممتازة . ان قاعة فرقة برلين الفيلهارمونية تعبد الطريق نحو المستقبل . ان علينا ان نعطي لهذا النوع من القاعات ميزة المنصات المتحركة التي تتيح خفض الفرقة او رفعها بما يتناسب مع الجمهور ، وتمكن من تحريك جزء من القسم الذى يجلس فيه الجمهور من القاعة ليصبح منصة للموسيقيين .

بورنوف

الا ترى أن هناك تناقضا في احتواء قاعة برلين الفيلهارمونية لتنوع كبير في مستويات الميل وأقسام مقاعد الجمهور الثابتة ، واحتوائها على خشبة مسرح ثابتة ؟

بوليز

ان سبب ذلك يعود الى ان المنصة مازال ينظر اليها كمكان لعرض فرقة موسيقية ثابتة ، وقد وضع هذا البناء لتقديم عدة معزوفات موسيقية .

بورنوف

اود أن أبحث الآن الوسائل التقنية لا على اعتبار انها سبل لنقل الموسيقى وانما كعنصر فى التاليف الموسيقي . ان مجلس الموسيقى العالمي عندما أنشأ فى عام ١٩٥٩ جائزة سالزبيرج للأوبرا ـ وهى جائزة تمنح كل ثلاث سنوات لعمل غنائى موضوع خصيصا للتلفاز ـ رمى الى تشجيع المؤلفين والموسيقيين على الكتابة لهذه الوسيلة . وبعد خمس مسابقات كلف بالعمل لها مايزيد عن عشرين مؤسسة تلفازية بعد انتاج أربعة وخمسين عملا غنائيا تبين انه لايوجد عمل واحد من بين هذه الاعمال يصلح حقا للتلفاز وحده . وكأن جميع هذه الاعمال تقريبا وضعت للمسرح ثم عدلت بعد ذلك للشاشة بنجاح متفاوت . **فهل تعتقد أن سبب ذلك يعود الى ان المبدعين فى هذه الايام يفتقرون الى فرصة للتعرف على تقنيات التلفاز او انهم لايرغبون فى ذلك ، أم لأن التلفاز فى حد ذاته ليس في النهاية أداة مبدعة ؟**

بوليز

من الصعب تصور التلفاز جزءا أساسيا من الابداع ولا سيما فى أقطار معينة . وحيثما يكون التلفاز فى أيد تجارية فانه يبحث كل اقتراح من زاوية الربح المرتقب فقط . وما عليك الا ان تفكر في ذلك البرنامج الذى مدته ساعة والذى أعده **ليونارد برنشتاين** Bernstein (١٩١٨ -) للتلفاز الكندى بمناسبة مرور مائتي عام على **ميلاد بيتهوفن** ، ولم يجد لهذا البرنامج من راع ، وانت هنا عندك بيرنشتاين وبيتهوفن : ولن تجد مؤلفا موسيقيا استوعب اكثر منه ولا شخصية موسيقية اكثر شعبية للتلفاز الامريكى . واضطرار التلفاز الكندى اخيرا الى اخراج مثل هذا البرنامج بعد سنة على حسابه دون ان يجد راعيا للاعلان عنه أمر يشير الى سخف وضع التلفاز التجارى .

ان من الصعب كثيرا تصور ان التلفاز فى بلد كالولايات المتحدة سيكون قادرا فى يوم من الايام على ان يوفر للمؤلف الموسيقي فرصة للابداع - لاسيما وان القناة التربوية ١٣ والمحطات الجامعية التي تبذل مجهودات كبيرة حقا تقاسي من ميزانيات محدودة جدا . اما فى الاقطار الاوربية حيث الاذاعة والتلفاز مؤسسات تديرها الدولة عموما ، وحيث الضرورات التجارية اقل الحاحا ، فان مديرى البرامج اقل ميلا الى بث الاعمال التجريبية . فهي أيضا كثيرا ما توجه نحو منافسة التلفاز التجارى ، كما انها تدرك جيدا ان عليها ان تحتفظ بجماهيرها . ولا شك أن تقديم البرامج « الراسخة » وهي بالطبع تقليدية جدا يحتفظ بهذه الجماهير . بل ان اكثر المؤسسات التلفازية انفتاحا كما فى جمهورية المانيا الاتحادية او فى بريطانيا العظمى لاتخصص اكثر من بضع ساعات في العام لهذا النوع من التجريب .

وهكذا نرى ان التجربة الموسيقية لاتلاقي تشجيعا كبيرا من التلفاز ، واذا لاقت فانما تلاقيه من شبكات خاصة مثل البرنامج الثالث فى التلفاز الالماني والذى يبث فى ساعات متأخرة ، ويخاطب جمهورا ثابتا ، وان كان محدودا . ان اذاعة برنامج مثل برنامج كاجل Kagel بعنوان « لودفيج اين ... » مثلا على قناة جمهورها كبير سيثير من غير شك عاصفة من الاحتجاج ، ولكن اذاعته من البرنامج الثالث تجعله مقبولا بهدوء . واعتقد اننا يجب ان نفكر بدائرة بث مخصصة لتشجيع التجريب والاعمال التلفازية الاصيلة . ويستطيع المرء ان يستنتج من التجربة الالمانية أن اكثر الاعمال اصالة التي اخرجها التلفاز كان معظمها قد تم بتكليف من القناة الثالثة .

ان على المرء ان يبذل اكثر من جهد واحد لتحصيل معرفة بتقنيات التلفاز . ان مجرد شعور المرء بهذه الوسيلة غير كاف ، فلا بد من أن يتعرف عليها من خلال الممارسة . وهنا في هذا المجال تلعب القناة الثالثة دورا هاما . انني أتمنى لو ان كل قطر استطاع ان يمتلك قناة ثالثة لتشجيع وتطوير ذوق اكثر جراة ومغامرة من الذى يجده المرء فى الانتاجات « المهيبة » .

ويجد المشاهد بين الاعمال المتلفزة انالأوبرات المعاصرة المكتوبة للشاشة تبدو تقليدية بشكل مضحك ، وخالية من أى تشويق عداماكان هزليا بشكل لا ارادى .

ولن تحل هذه المشكلة الخاصة المتعلقةبالاوبرا مادام التلفاز مقيدا بالشاشة الصغيرة . انني أرى فى منظر نملة أو مائتي نمله تتحركبشكل غير محسوس لتنتج صوتا هائلا شيئا سيرياليا . وعندما يصبح من الممكن العمل علىالشاشات الكبيرة المنبسطة التي يجرى تجريبها حاليا فى الولايات المتحدة فان التلفاز سيأخذ بعداجديدا كليا للعرض وللموسيقى .

وتجرى فى الوقت نفسه أبحاث كثيرة حولالتقنيات الاليكترونية والمونتاج والمطابقة وتشويه الصورة ، التي استعملت مرات عديدة ، وانكانت لم تتمخض عنها نتائج كبيرة . وفى معظم الاوقات يمكن بكل سهولة التصور الخاطىءللاذاعات المسرحية بانها أفلام ، لانها يندر أن تستخدم التقنيات الاليكترونية ، ومازال مرجعناالأساسي عالم الفيلم ومونتاجه السينمائى .

بورنوف

لعل أكثر التجارب التلفازية تشويقا تلكالتي تمت فى حقل الرقص لافي تلفاز كولون وحده ــ في اذاعة المانيا الغربية التي ذكرتها ــ وانمـاايضا فى السويد وبولندا. وتستخدم هذه التجارب تقنيات تشويه الصورة التي تحول حركاتالراقصين ــ او الوسيقيين ــ الى صور تجريدية ؟

بوليز

أجل ، لقد شاهدت هذا الاسلوب فى فيلممن افلام **الفن نيقولياس** Alvin Nikolais أخرجه **وليم فيتزووتر** William Fitzwater

بورنوف

لكن الامر مع نيقولياس فيه شيء منالتشويه في تشغيل الحركة والضوء .

بوليز

ان من المهم مراعاة مزج الالحان ، التشغيلالمزدوج بين حركات الراقصين واسلوب آلة التصوير . ان المرء يشعر بلغة بصرية اليكترونيةكامنة وهو مالا تعبر عنه الرؤية المباشرة للراقصين على المسرح وحدها . والصعوبة الأساسية هنا هىفى نشر تجارب من هذا النوع وهى تجارب مازالت محدودة حتى الآن .

ومع هذا فانه يخيل لي أن التجريب يجبأن يسير فى هذا الاتجاه اذا كان للوسائل السمعية والبصرية الجديدة أن تساعد المؤلفين الموسيقيينوالكتاب وواضعى الألحان الراقصة والمزخرفين فى يوم من الأيام فى تجديد الفنون التمثيلية(الأدائية) .

المقابلة الثالثة

مع يهودى وديانا مينوحن Yehudi and Diana Menuhin *

فى جستاد في سبتمبر ١٩٧٢

بورنوف

هناك صفات معينة فى العازف interpreter **العظيم ــ صفات فنية وانسانية ــ تمكنه من اقامة اتصال مباشر مع الجمهور** . ويمكن ان يتم هــذا فى أيــة ظروف مهما كانت البيئة غير مناسبة ومهما كانت هندسة الصوت في القاعــة سيئة . اما مــن كان اقــل عظمة ــ اى بالنسبة للغالبية العظمى من المؤدين ــ فان المحيط يهمــه اكثر كما يهم مجموعة اكبر مثل الفرقة الموسيقية وجوقة المنشدين . وتجرى الآن محاولات للتخلص من قاعة الحفلات الموسيقية التقليدية ، حيــث يجلس الجمهور فى صفوف متتالية أمام منصــة قائد الفرقة ، وذلك لخلق اتصال أقل رسمية بين الفنان والجمهور . فهلا بحثنا الطرف المستقبل وهو الجمهور قبل ان نحاول تحليل الصفات التي تساعد المفسر interpreter العظيم او حتى المفسر الجيد على الايصال . **فما هو الذى يؤلف ــ فى رايكما ــ الجمهور (المستمعين) الجيد ؟**

ى مينوحن :

ان سمة الجمهور الجيد هى فى مقدار توقعه للذة التي سيحصل عليها من تجربة موسيقية ، ويمكن ان تحدث هذه فى أية ظروف .

د.مينوحن :

ولكن الجماهير المشتركة (التي تدفع مبلغا معينا من المــال يخولها حضــور جميع حفلات الموسم ... الخ) كئيبة . فهي تؤدى وظيفــة بذهابها ... ولا تذهب عن رغبــة تلقائية . ان تلقائية الجمهور الذى يشترى التذكرة لانه يريد ان يذهب الى حفلة موسيقية معينة او يسمع هذا العمل أو ذاك الفنان اكبر كثيرا من تلقائية الجمهور المشترك .

ى.مينوحن :

ويتناسب هذا ايضا مع نوعية الجمهور . ان الاشتراك فى حفلات شتاء كامل او في سلسلة

* يهودى مينوحن : هو ابن موشيه مينوحن الكاتب والسياسى اليهودى الذى هاجم الصهيونية بشدة وكتب المقالات الكثيرة حول ذلك ، وله كتاب « انحلال اليهــودية فى عصرنا » ، واشتهر ابنه يهودى الموسيقار بمواقفه الانسانية وحفلاته الخيرية وكراهيته للصهيونية .

ولد يهودى مينوحن فى نيويورك عام ١٩١٦ ويعتبر من اشهر عازفى الكمان في العالم . وقد اشترك فى عــدد من المهرجانات الموسيقية العالمية حيث كان يترأسها . وقــد اشترك أيضا فى تقديم اعمال موسيقية هندية مع الموسيقار شانكار . وكثيرا ما ظهرت معه فى الحفلات الموسيقية اخته هيبهزبا Hephizbah عازفة الكمان . وقد افتتــح فى عام ١٩٦٣ مدرسة يهودى مينوحن للطلاب الموهوبين موسيقيا في انجلترا .

أوبرات ــ كما يفعلون فى المانيا مثلا ــ يتناسب معروح الشعب الالمانى . ويظهرون حماسا عظيما كأى جمهور آخر سواء كانوا يحملون بطاقةالاشتراك أم لا .

ولكن الامر يختلف عندما تتعامل مع جمهوريحتاج الى التلقائية كالجمهور المختلط فى الولايات المتحدة ، او كالافارقة الذين يتصفون بالتلقائيةفي كل مايفعلون . ان الرجل الاسود الحقيقي ــ سواء كان فى افريقيا أم فى أمريكا ــ الذى يرقصمع قبيلته على موسيقى الطبل الصاخبة المرتجلة لايمكن جعله يشعر بالتلقائية عندما يسمع دقاتخفيفة مساء كل خميس مثلا . بالرغم من انه يشعر برغبة فى كل أحد للغناء لله ، أليس كذلك ؟

وحتى فى المانيا حيث قد اكتملت الموسيقىوحيث للفيوج Fugue شكل يمكن التنبؤ به ، وحيث تعلم متى تأتى نهاية القطعة ، لم تكنالموسيقى تعزف دائما لجماهير تجلس فى صفوف متتالية . ان الصفوف المتتالية قد نشأت نتيجةدرجة معينة من الرسمية ولاسيما في المسرح . فان اردت ان ترى فلا بد من ان تجعل الجمهوريجلس بطريقة يستطيع فيها ان يوجه نظره الى شيء واحد ــ الى المسرح ، او الى ما حوله كمافى المدرج اليونانى .

اما حيث يقتصر الامر على السماع فان هذااصبح لاداعي له البتة ، لانك تستطيع ان تستمع وانت مستلق . فالاذنان تلتقطان الصوتمنالخلفكما تلتقطانه من الامام ، ومن ثم فان الموسيقي هي وحدها التي لاترتبط بالمسرح ، والموسيقى التىتعزف لعدد محدود ــ كثيرا ما عزفت لجمهور جالس على الارائك فى حجرة الاستقبال في صفوفغير متتالية .

د.مينوحن :

انك تتحدث عن جماعات صغيرة . وكلماكبرت الجماعة كثر النظام . واذا اقتصر الامر على نحو عشرين شخصا فى حجرة الاستقبال فانهم يستطيعون ان يجلسوا كما يشاءون . اما اذا صار لديك ثلاثمائة شخص فى قاعة وجلسوا كيفمااتفق ، فان المنافسة تبرز فى الحال ويتزاحم الناس حول ما يتخيلونه افضل مكان للجلوس ،ولن يكون هناك متسع فى المكان لتطمئن على راحة كل انسان فى جلسته .

ى.مينوحن :

لقد فهمت الآن منمناقشتنا سبب كراهيتي الفريزية الدائمة لرؤية صفوف متتالية من الكراسي المذهبة في حجرة يجب ان تكون فيهاالكراسي والارائك والاثاث متناثرة . ولكن مسألة النظام بالنسبة لسماع اعداد كبيرة للموسيقى تأتىمن الحاجة الى المكان ، والحاجة البصرية التي كنت اتحدث عنها بالنسبة للمسرح . أما عندمايتعلق الامر بموسيقى البوب فان جماهير غفيرة مقدرة بعشرات الآلاف تأتى وتفتقر الى النظامتماما ، وتنتشر فوق مساحة كبيرة .

بورنوف

من غير شك انها ليست غير منظمة ، فهيمنظمة ذاتيا ؟

ى.مينوحن

اعنى انها تفتقر الى النظام البصرى ، فهي اما مستلقية أو واقفة .

د.مينوحن

ليس هناك مايرى .

بورنوف

ولكن ألا يتطلع الناس بشكل غريزى الى الجهة التي تنبعث منها الضجة ؟ حتى ولو كان مصدرها بعيدا بحيث لاتستطيع ان تراه ؟

ى.مينوحن

هذا صحيح . ولكن مشاركة الجمهور الشخصية بالنسبة للموسيقى بمعنى معايشتها قد لاتقتضي رؤيتهم للموسيقى . فقد يفضلون الامساك بالايدى والنظر الى عيني الشخص الذى يمسكون بيديه ، وقد يعبر هذا ــ بالنسبة لهم ــ عن موسيقى اكثر من النظر الى عازف قبيح الشكل ضخم الانف .

د.مينوحن

ولكن الموسيقى الكلاسية تتطلب درجة من التركيز . الا نستطيع القول ان الجمهور صورة مصغرة عن المجتمع ، ونجاح المجتمع يعتمد على التوازن الصحيح بين التماسك والحركة الديناميكية . وحيث يوجد التماسك بشكل مفرط ينفجر المجتمع في موضع ما لانه مكتوم الانفاس.. ولا توجد حركة كافية . وحيث تفرط الحركة تتولد ثورة وتمرد واضطراب وفوضى . ولم تصبح الموسيقى عنصرا ساكنا الا في القرن الماضي او نحو ذلك ، فانت تجلس وتراقب بينما يزداد تجهيز العازف بتقنيات تزداد غرابتها . ومع مطالبة العازف باهتمام اكبر تنساب الموسيقى منه كالتيار الذى يسرى في الكائن الانساني كمستمع ، ويتجاوب معه هذا الكائن حسيا .

بورنوف

لقد انسابت ، ولكنها تعود الآن بقوة من غير شك ؟

د.مينوحن

أجل ، توجد الآن حركة للرجوع الى الاستجابة الصحيحة للموسيقى تتعدى الجلوس والاعجاب بأسلوب لايمكن تصديقه .

ى.مينوحن

ان المطلوب هو مشاركة اكثر . لقد وضعت الآن نظرية هي : **عندما تنقل الموسيقى شيئا عبر عنه المؤلف الموسيقي بوحي من حياته ومن حضارته ، وتعرض بذلك نفسها على جمهور يحس**

بهذا الشعور الى درجة ما ويتبناه فان هذاالجمهور يجد نفسه فى نفس الوضع المادى الذى كان المؤلف الموسيقي فيه عندما كتب عمله . انمما لاريب فيه ان **بيتهوفن وبرامز** Brahms (١٨٣٣ ـ ١٨٩٧) قد الفا جالسين ومن ثم فانعلى الجمهور ان يجلس .

د. مينوحن

لاشك ان هذا قد حدث منذ لحظة دخولالآلات ذوات لوحات المفاتيح ولا سيما البيانو .

ى. مينوحن

اجل ولكن موسيقيي التراث الشفوى على غير هذا ، فهم يرتجلون الموسيقى ويبدعونها فى اوضاع مختلفة . فهم فى الهند يجلسون القرفصاءوكثير منهم فى افريقيا يظل واقفا .

بورنوف

كما كان يفعل شعراء التروبادور فى العصورالوسطى حين كانوا يغنون ويعزفون على آلة وترية .

د. مينوحن

وكان آخرون يعزفون وهم يتحركون كعازفالكمان في القرية أو الفرق التى تعزف اثناء سيرها . ويبدو لي ان البيانو قد أوجد العنصرالساكن ، والبيانو آلة حضارية . ثم الجانب التجارى عندما صارت جماهير الناس تدفع المالتسمع الموسيقى وتجلس فى قاعات بنيت لهذا الغرض .

ى. مينوحن

ولكن لايمكن تصور موسيقى الجاز والپوبمع سكون أجسام العازفين وتحكمهم في حركتها .

بورنوف

لاشك ان موسيقى اليوب قد عثرت علىميثاق جديد بين الفنان والجمهور . وقد اصبح هذا مقننا وجامدا ، شانه شأن المواثيق التىتطورت فى قاعات الموسيقى .

د. مينوحن

أو ليس هذا نتيجة للمتاجرة ؟ ان الرجلالوسيط وهو متعهد الحفلات يرى فى هذا فرصة لكسب المال . وهنا يمكن ان يمرح الشبانوينطلقون وينفقون اموالهم .

ى. مينوحن

اليست هذه هي الظاهرة الابدية ، ظاهرةتجاوز الشكل للمضمون ؟ او بعبارة اخرى انهزام الالهام والتلقائية وتقييدهما بالشكل والتنظيم ؟ انها أشبه بالكنيسة حيث تحولت رسالة الانبياء العظام الى مؤسسة .

بورنوف

أما وقـد بدأنا من الجانب الآخـر ، اى الجمهور ، فهلا انتقلنا الى بحث موقف الفنان ؟ هل ترون اننا قد انتقلنا من فترة كان الفنان فيها محاطا بنوع من الصوفية ؟ ان المرء لايجرؤ ، بل انه لم يشأ أن يخترق هذا الحاجز غير المنظور بين القاعة والمنصة ، او فى المسرح بين قاعة المتفرجين وخشبة المسرح وراء قوس مقدمة خشبة المسرح. الا يسعى الجمهور اليوم ــ ولا سيما الشبان ــ الى تجاوز هذا الحاجز ولمعرفة عمل كـل شيء وذلك لاستخـلاص أكبـر قدر مـن المتعة مـن الموسيقى ؟ وليس فى هذا عدم احترام للفنان . أم أن هناك عدم احترام ؟

د. مينوحن

ان الاحترام يمكن ان ينبع من الرهبة أو من الخوف . والاحترام النابع من الرهبة هو احترام صحيح لانه يعني هنا اعجابك بالشخص الـذى يستطيع انتاج هذا الصوت ويستطيع ان ينتشلك من حياتك اليومية . امـا الاحترام النابع مـن الخوف فهو خطأ لانه يعني ان هناك شيئا ما حول الشخص الذى تكرهه وهو يجعلك تحس بالغربة. كيف تريد يا يهودى جمهورنا ؟

ى. مينوحن

ان الامر يتوقف على الفنان وعلى الجمهور وعلى الاعمـال التى تعزف ، وكل هــذه عوامل متغيرة . ان مزاج الفنان الخاص قد يتطلب ان يكون بعيـدا ومنغلقا تمامـا على الموسيقى التي يعزفها .

ولست هنا أتحدث عن الاوبرا حيث عليك ان تدرسي أضـــواء مقدمة المسرح وأن تبرزي العاطفة التى تتحدثين عنها فى كلمـات مفهومة ، وعمل الموسيقى هناك هو المساعدة فى نقلها .

ولكـن اذا كنت تعزفين احـدى سوناتات **بيتهوفن** كما يفعل ريتشر Ritcher ، أو احدى سوناتات **برامز** كما أفعل وتفعل **هيبزيباه** Hepzibah فانك تصلين الجمهور مـن خلال عمليـة سلبية ، عملية لاتذهب اليهم بقدر ما تذهب الى داخلـك والى داخـل المؤلف الموسيقي . وهي سلبية ، بمعنى انها تسير سيرا عكسيا بدلا من ان تسير في اتجـاه الجمهور . انها تمر مـن خلال الجمهور وأنت تنقلين للجمهور . واعني بهذا انه بدلا من النقل مـن الفنان الى الجمهور ينغمس الجمهـور فى ميدان الفنـان والمؤلف الموسيقي الصوفي .

د. مينوحن

ان هذا يكون حلقة كاملة ــ ولكنك بحاجة الى تلك الحلقة غير مكسورة .

بورنوف

ولكن ماهي الموسيقى التي تعزفها والتي لاتفعل ذلك ؟

ى٠مينوحن

اذا كنت اعزف قطعة رومانسية مثل« القصيدة » **لشوسون** Chausson (١٨٥٥ ــ ١٨٩٩) فانني أسعى الى أن اجعل العاطفةملموسة للجمهور بقدر الامكان ٠ ولا شك ان هناك قدرا معينا من الجوانية في قطعة **شوسون** مثلماهناك قدر معين من الابراز فى عمل **لبيتهوفن** او **برامز** ٠

ولكنك عندما تصل الى حقبتنا التي تتطلبمزيدا من التجسيد الملموس فانك ستجد الجمهور يريد ان « يلمس الفنان » ٠ ان هذا الجمهور يريد ان يحس وان يفهم العمليات التى جعلته على ماهو عليه ٠ وعلى العكس من ذلك فان الفنان فىهذه الايام يزداد احساسه بالجمهور ٠ ان مغني موسيقى البوب (Pop Singer) عندما يقفأمام المايكروفون يحس احساسا قويا بالطريقة التى يتحرك فيها أمام الجمهور ٠

د٠مينوحن

وهذا مايجعل حياته الفنية (او حياتهاالفنية) قصيرة جدا وسريعة الزوال ٠ ولا أعتقد ان هذه مسيرة طبيعية ٠ ان هذا يعود بنا الىالرجل الوسيط ٠ انتتفيه الفنان مسألة تجارية محضة ٠لقد ظلت جاربو Garbo ــ وقد عملتمابين ثمانية الى عشرة أفلام فى الفترة الواقعة مابين العشرينات والثلاثينات من هذا القرن ــوما زالت أسطورة ٠ فلماذا ؟ ان سبب ذلك هو كونها احتفظت بذاتها ٠ ومازال هذا صحيحابالرغم من التحديث والتعميم والهبوط الى المستوى السوقي ٠ ان الاسطورة متغلبة وانالفنان الذكي لن يعرض هذه الاسطورة لنور الواقع الحالى ٠

بورنوف

هل تعتقدين ان ليونارد برنشتاين قدأصبح شخصية تلفازية مشهورة بفضل حفلاته الموسيقية للصغار وان كثيرا من انجازاته الاخرىلم تغير صورته هذه ؟

د٠مينوحن

ان ادراك ضرورة توفر بعد ما يحتاج الىحضارة قديمة وسديدة والا فانك لاتستطيع ان تركز ٠ فلو ان شعرة وقعت على انفك لوجدتانها قد كبرت اكثر من حجمها الطبيعي بكثير ٠

ى٠مينوحن

ولكنني لا أعتقد انها عملية متعمدة ٠ خذ شخصية ما على المسرح ٠ ان هذه الشخصية اذا كانت من تلك الطينة التى تحتاج الى الاتصالالطبيعى وليست ذات طبيعة شديدة او صافية او تحليل ذاتي أو تجريدية فان من المضحك انتلعب دور **جاربو** وان تجعل من نفسها لغزا ٠ ان اللحظة الحاسمة عندما يجب ان تقع تكون ضمنوضع معين ، وعرض معين ، وجمهور معين ، وهناك تقع فى مكانها الصحيح ٠

د. مينوحن

ان هناك مقياسا . ان على الفنان الكلاسي ان يظل على اتصال بجمهوره على أعلى مستوى ممكن ، فاذا كان محظوظا بأن كان صاحب رسالة واستطاع ان ينقلها لجمهوره بطريقة تمثيلية فان تلك نعمة يتمتع بها .

ى. مينوحن

انه يكون قد رسخ بُعده فى الاداء ولا عليه بعد ذلك ان يقلق .

د. مينوحن

ولعل هذا هو سر عدم بلوغ القمة غير نفر قليل منهم . انهم لايستطيعون التغلب على الحقيقة وهي ان مايعزفونه يحتاج الى أن يقال بلغة روحية بل وميتافيزيقية ، او على أقل تقدير بلغة رومانسية ، ولكن من غير شك بغير لغة الحياة اليومية . ولا ريب ان الشيء الاساسي هو أن تكون مخلصا فيما تفعل . فاذا هبطت بشخصيتك الاساسية وامتهنتها فان الجمهور ــ الحيوان ــ سيشم ذلك .

بورنوف

مع كل ما لدينا من وسائل تقنية ، ومع العلاقة الجديدة النامية فى عصرنا بين الفنان والجمهور ، ماهو واجب الفنان ــ في رأيكما ــ فى مساعدة الجمهور ولا سيما الصغار لتوقع المتعة (كما قلتما من قبل) ومن ثم لجعلهم جمهورا أفضل ؟

ى. مينوحن

ان متعتك تبدأ عندما تفهم اللغة التي تقال، وعندما يعني ما يقال شيئا بالنسبة لك ، وعندما يكون نطاق تجربتك من الاتساع بحيث يشمل جميع العواطف والافكار الكامنة في الموسيقى التي تستمع اليها . ان التوصيل ليس سوى فهم ما يقوله الآخرون على ضوء خبرتك ومعرفتك .

ان الطفل يجب ان يصنع الموسيقى ويسمع الموسيقى ويتعرف على الموسيقى ، لا على انها شيء بارد ومنعزل عن حياته ، ولكن على انها شيء يعبر عنه وعن حياة الناس الآخرين وذلك منذ أبكر سن ممكن . وهذا يعني تهنين الأم لطفلها وغناء الأب والام والاغاني التي تغنيها الجماعة .

د. مينوحن

وطريقة **سوزوكي** (٨) . اتذكر ان سوزوكي نفسه قال ليهودى «انني لا أُخَرِّج عازفي كمان . فلست أفعل سوى تدريب الهواة بالمعنى الحقيقي للكلمة » ؟ وعنده لايقتصر عزف الكمان على الطفل، وانما تشترك معه أم الطفل وابوه .

---

(٨) نال معلم الكمان اليابانى سوزوكى Suzuki شهرة دولية لنجاحه في تعليم أطفال عمرهم ثلاث سنوات ، وقد أثرت طريقته فى التعليم على جميع معلمى الوتر فى كافة أرجاء العالم . ومن المهم فى الدرجة الأولى التعليم ضمن مجموعات صغيرة من الاتراب وحيث يقوم الأب بدور المعلم في التدريبات المنزلية ، وفى تسجيل الاعمال التى درست ، وتقسيم المشاكل الى أجزاء مستقلة ومعالجة كل جزء على حدة ، واعادة كل نقطة حتي يتمكن الطفل منها تماما .

ى.مينوحن

انه يبدأ عادة مع احد الابوين قبل أن يبدامع الطفل بثلاثة أشهر . واظن ان وقت البدء مع الأبوين هو خلال التسعة شهور التي تسبق ولادةالطفل .

بورنوف

ألـم يقـل كوداى Kodaly (١٨٨٢ ــ١٩٦٧) ان تذوق الطفل للموسيقى يبدأ وهو فى أحشاء أمه ؟

د.مينوحن

لاشك ان الموسيقى جزء أساسي فى الحياةوليست جزءا منفصلا عنها . وفى الحقيقة تم عبر القرون تقدم كبير فى حجم جمهورها . ان موزارتما كان ليتصور جمهورا يتراوح مابين الفين الى ثلاثة آلاف يفد فى كل ليلة الى (قاعة المهرجانالملكى) فى لندن Royal Festival Hall وكما تعلم علينا ان نحجز قاعة المهرجان الملكي من الآن ،اذا أردناها بعد ثلاث سنوات . ويجب الا نشعر بالحنين الى أيام كان يعزف الموسيقى فيها عددمحدود من العازفين لعدد محدود من الناس كما كـان هايـدن Hayden (١٧٣٢ ــ ١٨٠٩)وموتسـارت يفعلان فى بيـوت حماتهما العظـام الخاصة .

ى.مينوحن

ولكن ليس مـن الصحي ان يذهب ثلاثـةآلاف ليسمعوا موسيقى موتسارت ولا يصنعون هم أيضا شيئا من الموسيقى .

بورنوف

أليس صحيحا ان عدد ما يباع الآن من آلاتالموسيقى للهواة أكبر منه فى اى وقت مضى ؟

د.مينوحن

لقد ولى الزمن الذى كان يعزف فيه كل فرد من الاسرة على آلة وتكون الاسرة بنفسها فرقة موسيقيـة . ان ما يبتغونه الآن هـو أن يديرواالمفتـاح ليسـمعوا الأداء الكامـل مسـجلا على اسطوانات او يسمعونه من المذياع . انهم لـميعودوا يرغبون فى عزف الموسيقى بأنفسهم .

ى.مينوحن

ان ذلك يرجع الى أسلوب كلي فى الحياة ،وهو صنع الاشياء عن طريق الآلة او الانتاج بشكل تجارى أو موحد .

د.مينوحن

انها مسألة وقت . انك ان عدت بعد يوممن العمل المضني فانك لن تشـعر برغبـة فى أن تعزف بنفسك قطعة من تأليف **سيفشك** Sevçic أوتشرني Czerny (١٧٩١ ــ ١٨٥٧) او مـن تأليف كائن من كان .

ى . مينوحن

ولكن اكثر الناس فراغا هم أقل النـاس معرفة باستغلاله . ان عمال المصانع وغيرهم ممن يعملون حسـب أوقات عمـل منظمة وممن قدخفضت اتحاداتهم ساعات عملهم هم أكثر الناس فراغا .

د . مينوحن

ومع ذلك فان مركز **آرنولد ويسكر** Arnold Wesker الذى كان يسعى لاستقدام النـاس لمشاهدة المسرحيات العصرية والطواف بهم بعـدذلك بالحانات قد فشل . فقد كان كل ما يطلبونه عملا مسرحيـا مـن طراز Kneesup, Mother Brown ثم كأسا من الجعة . أفيكون حظ مثل هذا المركز من النجاح فى المانيـا أوفر ؟ بالنسبةللموسيقى يوجد في المانيا جمهور يعتبر الموسيقى جزءا من حياته منذ أن وعى الحياة .

ى . مينوحن

ولكن حتى فى المانيا كانت الموسيقى لا تهمالا جزءا صغيرا من الجمهور . والمسألة الآن أعمق من هذا . فبعد الحرب الاخيرة أصبت بدهشةكبيرة عندما عرفت من الاحصائيات ومن الحديث مع أشخاص مختلفين ذوى خلفيات مختلفة أنهملايذهبون الى الاوبرا ولا الى الحفلات الموسيقية. والحقيقة ان كثيرا من الالمان ما زال يؤمن ان منالخطأ ان تدعم الدولة ــ كما تفعل ــ مؤسسة ضخمة للفرق الموسيقية والاوبرا ، وان تنفـقمئات الملايين من الماركات لتستفيد منها فئة قليلة من المواطنين .

بورنوف

ولكن سلم أسعار المقاعد أقل كثيرا هنـاكمنه في البلدان التي يدار فيها المسرح تجاريا .

ى . مينوحن

ان هذا بفضل دعم الدولة ــ وهذا الدعمضرورى الى حد معين .

د . مينوحن

ولكن على الجمهور ان يبذل من جانبه جهدامعينا . ان الفرق بين الاصغاء لموسيقى البوب والاصـغاء للموسيقى الكلاسـيكية هـو ان الاولىلا تتطلب تركيزا او جهدا بينما تتطلب الثانيـة اقصى درجة من التركيز والجهد . الاولى تصبفيك : تستطيع ان تتوقف عـن الاستماع وتقرأ جريدة ثم تعود ثانية للموسيقى ولا يضيع منـكشيء . ولكـن اذا فاتك مـن الموسيقى الكلاسية ثمـان واربعون فاصلة موسيقية فانك ستخسرجزءا أساسيا .

ى . مينوحن

وهذا بالضبط هو الضرر الكبير من الاختيارالهـائل المتوفـر فى المذياع والتلفـاز . فالناس يستطيعون فتحهما واقفالهما متى شاءوا .

د٠مينوحن

عندما كان أولادنا صغارا يعيشون فوق هضاب كليفورنيا لم تكن هناك حفلات موسيقية فى مكان يقل بعده عنا عن ستين ميلا ، فكنت فى المساء أضع الاسطوانات على الحاكى . فاذا شعرت بضجر الاولاد وانهم يؤثرون الدمى رفعت الاسطوانة فى الحال . وهكذا كانوا يستمعون الى الموسيقى طالما ظلوا راغبين فى ذلك ، ولكنهم لا يلعبون بدماهم او يقرأون الكتب فى نفس الوقت الذى يستمعون فيه الى الموسيقى . ان الموسيقى لم تكن ابدا خلفية ضوضائية لهم .

ى٠مينوحن

ان من سوء الحظ ان تكون الموسيقى هى الفن الوحيد الذى يمكن ان يصاحب نشاطات اخرى . فلو ان لدينا ما نغلق به آذاننا لمنعنا من الوصول اليها كل ضجة غير مرغوب فيها وكل موسيقى خلفية .

بورنوف

ايمكن تدريب الطفل ـ ولنقل عن طريق التسلل ـ على تحصيل شعور بالانضباط ترى انه ضرورى لتذوق ما يدعى بالموسيقى الجيدة ؟ اننا نعلم ان قوة التركيز لدى الجمهور المتوسط هى على العموم موضع مبالغة لدى جمعيات الحفلات الموسيقية هذا اذا بنينا حكمنا على اساس طول الحفلة الموسيقية المتوسطة . ان العقل سرعان ما يسرح .

ى٠مينوحن

ان هذا يتم في احسن المدارس حيث صار الاطفال يتعلمون شيئا اكثر من الموسيقى . وهناك اعتراف بأن مستوى تعليم الموسيقى فى كثير من البلدان متدن جدا . ان أهم شيء هو أن يغني الاطفال ، ثم عليهم بعد ذلك ان يعزفوا على آلة النقر percussion . اذ أن أساس جميع الموسيقى هو اللحن والنقر . الصوت والذبذبة : فالاول هو اللحن والثاني هو الايقاع . والتناسق والهارموني يأتى بالطبع عندما تغنى مجموعة من الاصوات مع بعضها . انني اتمنى أن أرى مدارس في كل مكان فى العالم المتعلم وفى العالم الأمي ايضا ـ توفر موسيقى غنائية لتغنى فى الصف ، وكتبا يغطى كل كتاب منها مرحلة معينة من الموسيقى او اسلوبا من اساليبها ويتضمن تطورها التاريخى والجغرافي . ان بالامكان تخصيص فصل دراسي او شهر (أو أسبوع) لكل أسلوب . ويتدرج كل أسلوب حسب ما هو عليه من التعقيد بالنسبة للحن والايقاع . ويرافق تدريس كل أسلوب وصف للعادات والملابس والرموز والبناء الاجتماعي وطرق المعيشة والاكل واللغات والمواقف من اساسيات الحياة ـ اللانهاية والابدية والموت والولادة ـ وكذلك وصف للانسان الذى يعايشها وللبيئة بشكل عام ومصادر القوة وغيرذلك . وهكذا تستطيع الموسيقى ان تثرى الموضوعات الاخرى ، وان تجد مكانا اكثر اهمية فى المنهج العام .

المقابلة الرابعة مع : رافي شانكار Ravi Shankar *

ميونيخ ـ أغسطس (آب) ١٩٧٢

بورنوف

ماهى الصفة الأساسية اللازمة للنجاح فى الاتصال مع الجمهور فى رأيك ؟

رافي شانكار :

اذا تركنا السحر الشخصي جانبا أعتقد ان على المرء ان يكون أمينا ومخلصا وأن يعشق الموسيقى التي يقدمها . ان يكون مخلصا لتراث الماضي وامينا في تناوله للحاضر وقادرا على ان يكسب جميع العواطف فى الفن ليضمن تأثيره على المستمع حتى ولو كان هذا المستمع جاهلا بالجوانب الفنية .

بورنوف :

المادة ازاء الاسلوب . كيف يساعد التقديم على فهم أفضل للموسيقى ؟ وما هو دور وسائل الاعلام ؟

رافي شانكار :

ان السنوات الثمانى التي انفقتها فى شبابي مع فرقة أخى أودى Uday (١٩٠٢ ـ) نطوف الغرب قد اعطتنى لمحة عن تناول العقل الغربي لموسيقانا . لا يوجد الآن انسان يستطيع ان يصدق ماكان قائما من جهل وفتور وربما كراهية لهذه الموسيقى حتى عند الاقلية التي استطاعت ان تسمع موسيقانا .

ومن العجيب انه بالرغم من ان هذه الموسيقى لم تكن فى الواقع مفهومة أبدا الا ان عددا من الباحثين من أمثال **فوكس سترانويز** Fox Stranways **وكلمنت** Clement **وبوبلي** Popley حاولوا جعلها في متناول الجماهير . ولكن حتى هذه الاعمال أبقت على موسيقانا الكلاسية وكأنها « قطع متحفية » عند المستمعين الغربيين مثلها مثل نحتنا القديم وأدبنا القديم وفننا المعمارى القديم وما الى ذلك . ان علاقات الهولنديين والبرتغاليين والفرنسيين ، وكذلك أطول هذه العلاقات وهى علاقة الانجليز ببلادنا ، لم تساعد على نقل موسيقى الهند الحية والنابضة الى الغرب وهذا أمر محزن .

*** رافى شانكار : عازف السيتار (الآلة الموسيقية الهندية) ولد فى الهند عام ١٩٢٠ . واشتهر كمؤلف موسيقى وكمؤسس للاوركسترا القومية الهندية ، وبتعريف الغرب على الموسيقى الهندية . وقد كان عضوا فى فرقة اخيه « أودى » ، حيث درس الموسيقى والرقص وطاف كثيرا فى الهند وأوربا مع هذه الفرقة . وفي سن الثامنة عشرة ترك الرقص ودرس السيتار على يد الموسيقار الاستاذ علاء الدين خان سبع سنوات . وبعد أن اشتغل مديرا للبرامج الموسيقية فى محطة عموم الهند من عام ١٩٤٨ الى عام ١٩٥٦ بداسلسلة من الرحلات فى أوروبا وامريكا ، واسس فى عام ١٩٦٧ مدرسة كينازى للموسيقى فى لوس انجلوس في كليفورنيا .**

وبالرغم من ان **أودى شانكار** كان مهتما فى الدرجة الأولى بفرقة راقصة الا انه كان يعرض على اشراك عدد كبير من الآلات ، ويصر على أن يعزف عليها فنانون كبار ـ ومنهم معلمي الراحل الاستاذ العظيم **علاء الدين خان** . وفى الحقيقة كان **أودى** ملتزما بالتراث فلم تكن هنـاك بين المائـة وخمس وستين آلة او نحوها التي يستعملها آلة واحدة لها أية علاقة بالغرب .

وبدأت المرحلة الثانية مع رحلاتى الاولـى كعازف منفرد منذ عام ١٩٥٤ . وقد تعلمت شيئا مهما الا وهو أن على المرء عندما يقدم موسيقى لثقافة جديدة وغريبة عليه الا يتمادى فيما يقدم . ان التعليقات التي سمعتها فى طفولتي من أصدقاء غربيين (ومـن بينهم موسـيقيون) كانت تردد عبارات مثل : « ان الموسيقى الهندية غريبة جدا ومثيرة ، ولكن متى تتوقف ؟ » « انها مستمرة » ، انها رتيبة » ، « انها فى غاية التكرار » وموسيقانا التي تنزلق فيها الأنامل على الآلة الموسيقية بخفة ، وموشحاتنا تبدو لهم وكأنها « مواء القطط » ، بل ان أسمى الصفات لدى مغنيينا تبدو لهم وكأنها « غرغرة او تقيؤ » .

وهنا لابد مـن أن أعترف ـ وأنا أشـعر بالخجل من ذلك ـ بأنني أحسست باحساسات غريبة عندمـا سمعت « كابوكى Kabuki ، **ونو** Noh (موسيقى يابانية) لاول مرة . كما رأيت الجانب الآخر من الصورة عند موسيقيينا ومحبى الموسيقى حينما يسمعون أوبرات **فاجنر** (حيث يوجد تقليد صوتى ، بعيد جدا عن تقليدنا) ، اوحتى ردود فعلهم عند سماع موسيقى عصريـة عظيمة مثل موسيقى **ستوكهاوزن** Stockhausen **وزيناكس** Xenakis **وبوليه** Boulez .

ولهذا فقد رسمت نمطا من التقديم يعطى الجوانب المختلفة لاشكالنا الموسيقيـة بالجرعات المناسبة ، مبتدئا بالتقليدى القديم (آلاب Alap) و (جور Jor) القائم على (درو باد Dhrupad) ، (جاتس Gats القائم على نوع متأخر من شكل (خيال Khyal) ، ثم الاشكال الاكثر حداثة مثل (ثومرى Thumri) و (دون Dhun) . وبينما نجد ان المستمع في الهند معتاد على سماع العازف المنفرد يعزف فى البداية (حيث أبدا بالآب التي هي فى غاية الكآبه والصـفاء والروحية) الا انني اكتشفت فى مرحلة مبكرة مقدار ما تحدثه مـن ضجر شديد لدى المستمع الغربي الجديد عليها . ولذا فقد جعلت خطتي أن أبدأ بعدد أقل لمدة عشرة الى اثنتي عشرة دقيقة ، وهذا ايضا يعطي فرصة للمتأخرين في الحضور للدخول . ثم آخذ فى تقديم قطعة اطول تقوم على أسلوب (خيال) مع حركات (جاتس) البطيئة والسريعة . وبعد الاستراحة وبعد العزف المنفرد حيث أعزف موسيقى كلاسية صرفة وموسيقى العزف المنفرد التقليدية مـن نمط (آلاب) و (جور) و (جهالا Jhala) **أشعر** باسـتقرار نفسي ، واحس بأن المستمعين معي كلية حتى ولو كانت هذه هي تجربتهم الاولى مع الموسيقى الهندية . وهنا أود أن أوضح أن الذى اوحي لي بتقـديم البرنامج على هـذا النظـام الموسيقى القديم فى جنـوب الهنـد (الموسيقى الكارنيـة Karantic) حيـث يقـدم النمط الموسيقى (الراجا) الرئيسى والطويل دائما عند النهاية ، تسبقه عدة بنود أقصر منه . ان تفسيرى الموجـز للراجـات Ragas والتـالات Talas ، والحالات والخصائص ، نظريا وعمليا قد ساعد المستمعين دائما . ولم أعد الآن الجأ الى كل هذا أبدا الا فى الاماكن التى أقدم فيها موسيقانا لأول مرة . وعندمـا لاتمنعنى لوائح الاتحـاد مـن الاستمرار بعد زمن محدد فانني أقدم بشكل عام بنفس الطريقة التى اقدم فيها فى الهند . اذ ان الاعمال التأسيسية تكون قد تمت بشكل مرض .

بورنوف

لنتحدث عن تقديم الموسيقى الهندية للجماهير الهندية ــ كيف تنقل للآلاف ما كان يعتبر موضوعا لتذوق خاص من أفراد ؟

رافي شانكار :

لاحظ ان كلمة كلاسية Classical كانت تعنى في الاصل مايخص طبقة Class من الناس مثقفة فى أعلى المجتمعات الارستقراطية فى القرون القليلة الماضية ــ سواء كانت حجرات استقبال الأمير استرهازى Esterhazy فى أيام هايدن Hayden أم كانت فى بلاط المهراجات والنواب ــ وهو نفس ما تعنيه في كل مكان . ولكن مع اختفاء هذه الطبقة الصغيرة والمختارة التى كانت ترعى الموسيقيين ، تولى الشعب والمؤسسات التى ترعاها الحكومة والاذاعات وما اليها ، أمر فن هؤلاء .

لقد كان الغرب رائدا حين عمل منذ ثلاثمائة سنة تقريبا على نشر الموسيقى بين مجموعات اكبر من السكان . ومن ثم فقد سبق فى اخراج جمهور مدرب من المستمعين ، جمهور لديه المعرفة الكافية للتذوق والمران على التردد على الحفلات الموسيقية . اما عندنا فى الهند فجمهور المستمعين اكثر حداثة ولايتجاوز عمره خمسين سنة ان لم يقل عنها ، وقد بدأ بشكل اوضح مع انحلال الامارات الذى جاء مع الاستقلال اى منذ خمس وعشرين سنة . أما قبل ذلك فكانت هناك مهرجانات موسيقية نادرة (كانت تعرف بمؤتمرات الموسيقى) ، وكانت هناك بعض الدوائر الموسيقية الخاصة فى مدينتين أو ثلاث من المدن الكبيرة ، كما كان بعض الاغنياء يقيمون بين الحين والآخر حفلات موسيقية خاصة . وقد أحدث تغيير هذا الوضع تبديلا تاما في نفسية الموسيقيين الذين كانوا يستطيعون فى الماضى ان يكونوا أكثر عنجهية ، لأن وجودهم كان عموما اكثر استقرارا ، ومن ثم كانوا قادرين على التمسك فقط بالنقاط القليلة القوية التى ورثوها كاستمرار لمدرسة معينة ، ولم يكن يحترم احفاد الموسيقيين الشهيرين الا المتذوقون الذين لم يكونوا يتوقعون أن يسمعوا من هؤلاء الموسيقيين الا ما يتميزون به من الموسيقى .

ثم انتقلت الرعاية فجأة من الأمراء القلائل الى الجمهور الغفير ، ومع هذا الانتقال صارت التطلعات أعرض ، وشعر شيوخ الموسيقى فى أعماقهم بمهانة ازاء التغيرات التى واجهوها . لقد كان الجمهور يطلب كل شيء من كل موسيقي ، وأوشك عصر التخصص على الانتهاء . أما الجيل الاصغر الذى نشأ خلال فترة التحول هذه فقد أوجد الذخيرة الموسيقية الحالية الشاملة . وكان ذلك دون ان يمسه التراث بأذى ودون أن يعزف لمن لايفقهون شيئا من الموسيقى .

لقد اقتديت **بامثال تان سن** Tan Sen **وتياجاراجا** Tyagaraja **ورابيندرانات طاغور والأستاذ علاء الدين خان والأستاذ فياض خان** . وقد جميع هؤلاء الاعلام بين أصالة التراث وعظمة الابداع . ان فنهم الجديد والقديم فى آن واحد أثار أعمق العواطف حتى عند من لم يفهموا حرفيات الفن . وقد نكون على حق حين نزعم ، أن جمهور المستمعين فى المناطق الشمالية من الهند يفضلون في الدرجة الاولى موسيقى الآلات بالرغم من المكانة السامية التى تتمتع بها الموسيقى

الغنائية الكلاسية . ولكن لابد ان كلمات الاغاني الدينية والروحية والرومانسية شجعتهم على الاصغاء الى التأليف الموسيقى الغنائى ، وبهذا عملت هذه الرعاية على استمرار هذه التقاليد التراثية . على أن الامور فى الهند الجنوبية كانت أفضل نسبيا حيث كانت الموسيقى تقدم على الاغلب فى المعابد ، ومن ثم لم ينعدم الاتصال بها أبدا .

ان قدوم عهد الجماهير الغفيرة خلق للموسيقيين مشاكل كثيرة . فهناك مشكلة سماع الآلات الموسيقية الهندية بطاقتها المحدودة في نقل الموسيقى . اذ أن جزءا كبيرا من الاستمتاع والتذوق يعتمد على القدرة على سماع الزخرفة الدقيقة والرقيقة . ان الاذن العادية معرضة كثيرا في هذه الايام الى « تلوث صوتى » ــ حركة المرور والاليكترونيات وصخب موسيقى البوب ــ كما ان حساسيتها قلت الى حد كبير . ولهذا فان تضخيم الصوت فى عروضنا قد أصبح ــ لسوء الحظ ــ شرا لابد منه ، ومن ناحية مثالية افضل نظام يستطيع تضخيم أصوات الآلات الطبيعية دون تشويهها .

ومن ناحية أخرى نجد ان معظم جماهير المستمعين الهندية ليست لديها عموما نفس العادات الغربية ازاء الحفلات الموسيقية . وقد يكون ذلك راجعا الى حداثة الوضع نسبيا . فهذه الجماهير بشكل عام تفتقر الى النظام ، فهى تصل الى الحفلة متأخرة جدا ، وتخرج وتدخل كما تشاء ، وتثرثر وتبحث الامور المالية أو السياسية وما الى ذلك . ويحاول الموسيقيون جاهدين تحسين هذا الوضع ، وقد واجهت نقدا شديدا واتهمت بأننى صرت غربيا (مستغربا) عندما أصررت على اتباع بعض الاساليب التى أرى انها تنبع من احترام الجمهور للفنانين . وكأنه قد سطر فى كتاب « بهاراتا ناتيا ساسترا Bharta Natya Sastra » أو كتب « الفيدا » أن هذا السلوك السىء شرط منصوص عليه في المواثيق القديمة للاستمتاع بالموسيقى !

بورنوف

لننتقل الى موضوع الموسيقى الهندية والجماهير الغربية ــ هل هي مفهومة بشكل صحيح عند هذه الجماهير ؟

رافى شانكار

ماهو الشكل الصحيح لفهم موسيقانا ؟ كنت دائما أقول لاخوانى الهنود ــ وكثيرا ما آلمهم هذا القول ــ ان مجرد ولادة المرء فى الهند لايعنى انه يستطيع فهم الموسيقى اكثر أو افضل من المستمع الغربى . ان الفرق هو فى أن الجمهور عندما يتعرض لها اكثر يصبح اكثر الفة لها . واذا أراد المرء ان « يفهمها » فهما صحيحا فان عليه ان يعرف تراث وثقافة القرون التى سبقت ما نسمعه اليوم ، ولكن عملية الفهم ليست فكرية فقط وانما هى وجدانية ايضا . واننى أجد ان الاستجابة الوجدانية والتناول فى الغرب مرضيان تماما . ان نسبة كبيرة من المستمعين ــ ولعل جميعهم تقريبا ــ تستطيع أن تتخطى العوائق بالاستجابة الطبيعية لما تسمع . وقد لا « تفهم » ما تسمع بالمعنى الفكرى الجاف ولكنها مع ذلك تستطيع ان تتذوق الجمال . وهنا أود ان أؤكد على اننى لا أوازن هنا بين الجمهور الغربى وجماعة الخبراء الموسيقيين المتذوقين الهنود ، لاننى اعتبر العزف لهذه الجماعة تجربة مرضية جدا .

ولا شك أن الامور الآن ليست كما كانتعليه قبل عشرة أو خمس عشرة سنة ، ولا سيما بالنسبة للجيل الاصفر . ان هذا الجيل يستجيب بشكل خاص للتذبذبات ، لأنه أقل كثيرا فى كبته من الجيل السابق واكثر انطلاقا منه . ثم تلك المواقف المتمردة تماما التى شجعها شعور بعدم الرضا عن الواقع، ونتيجة لذلك يرغب هذا الجيل في أن يكون مختلفا عن الاجيال السابقة ، وقد غير أسلوب حياته فجعلها بعيدة بقدر الامكان عن المعايير التى كانت سائدة عموما من قبل . وقد أدى هذا فى كثير من الحالات وبشكل طبيعى الى عودته الى الشعور بدلا من التحليل . وهو نتيجة لذلك قادر على قبول وفهم أشياء كثيرة كانت أسلافه تعجز تماما عن فهمها نتيجة لتقيدهم بنظام صارم .

كما ان من عاشوا مع الموسيقى الهندية فى الغرب أصبحوا اكثر معرفة بفضل المسجلات وبفضل الصفوف الدراسية التى تنظم الآن فى عدد من الكليات والجامعات لدراسة الموسيقى الهندية.

ان لجوء الشباب الى العقاقير وما يشابهها هو جزء من هروبهم ، كما أن تعلقهم بأشياء من الشرق جزء آخر من هذا الهروب ، حيث يعتقدون أن الغريزة تتغلب عادة على المنطق . وقد رأوا ما فعله المنطق بالعالم وهم يريدون ان يغيروا ذلك .

وقد كنت أؤكد دائما أن باستطاعتهم ان يحصلوا على مشاعر روحية ونحوها من موسيقانا مباشرة ، وهى قادرة تماما على جعلهم « أسمى » دون اللجوء الى مثيرات اصطناعية. وعندما أواجه جمهورا منغمسا في المخدرات أحاول أن أفسر لهم هذا . فأقول لهم اننى اشعر وكأنهم قد « خدعونى » حين لا يتاح لى أن أريهم ظواهر موسيقانا كاملة ، لانهم يأتون الى الحفلة وهم نصف مخدرين ، وبالتالى فانهم عاجزون عن أن يستثاروا استثارة كاملة ، كما انهم عاجزون عن أن يجربوا عن وعي ماتستطيع الموسيقى الهندية ان تفعل لهم ، وهم أخيرا عاجزون عن ادراك صدق الموسيقى وسط باطل التزييف .

بورنوف

واخيرا لنتحدث عن الموسيقى الهندية الكلاسية ازاء موسيقى الپوب !

رافى شانكار

لم تحدث أية مجابهة بين الموسيقى الكلاسية الهندية وموسيقى الپوب الغربية ، فان كانت هناك أية مشاعر فان ذلك لابد وأن يكون خصام أشخاص . ولاشك أن هذا ليس هو الحال بينى وبين **جورج هايسون** George Harrison . فقد بدا **هاريسون** يدرس السيتار Sitar على يديَّ بكلِّ جدية . وعندما أيقنا بعد فترة من الزمن من صعوبة تفرغه للمضى قُدُماً فى هذا النظام الصعب والبطىء ترك دراسته . ولكنه احتفظ بحبه العميق للموسيقى وظل على اتصال بها واحترام لها . وهنا أود أن اذكر انه كان رائدا فى ادخال اسلوب وروح هنديين فى موسيقى الپوب .. كما حاول ذلك آخرون ولكنهم كانوا يستخدمون السيتار (وكان يدار بالكهرباء في معظم الاحيان) كصوت جديد بل وأحيانا كوسيلة بارعة .

واخيرا أود ان أقول اننى عرفت عددا لابأس به من الموسيقيين الشباب فى الولايات المتحدة ممن كتبوا وأدوا أشياء جديدة مثيرة جدا ، ومن الصعب تصنيف هؤلاء تحت الموسيقى الشعبية او موسيقى الجاز أو الموسيقى الحديثة . ولكنهم جميعا يشتركون فى التأثر بالموسيقى الهندية بدرجات متفاوتة . وبالرغم من أن بعض المتعالين يقول ان هذا كله « هجنة » ، ولكن قد يبرز من بين هؤلاء الموسيقيين موسيقي **كباخ** او **موتسارت**.

المقابلة الخامسة

مع آندريو لويد ويبر Andrew Lloyd Webber

فى ايست نويل ــ مقاطعة دورست ، في اغسطس (آب) ١٩٧٢ .

بورنوف

لقد أصبحت انت وتوم رايس Tom Rice **مشهورين فى العالم المسيحى بفضل عملكما « يسوع المسيح نجم أسمى »** Jesus Christ Superstar **. ان عمر توم الآن ٢٨ سنة وأنت لم تبلغ الخامسة والعشرين بعد . ومن الجدير بالاهتمام ان النقاد أخذوا يكتشفون الآن عملكما الذى سبقه وهو « يوسف ومعطف الاحلام الملون المدهش »** Joseph and the Amazing Technicolor Dreamcoat **فكم كان سنكما عندما كتبتما ذلك وكيف كتبتماه ؟**

لويد ويبر

كان ذلك منذ خمس سنوات حينما طلب منا ان نكتب « **يوسف** » Joseph لمدرسة كى يقدم لجمهور لايزيد عمر أفراده عن ثلاث عشرة سنة ، وقد طلب منا ان نكتب شيئا يجده هذا الجمهور مسليا ويكون بمثابة لون آخر يختلف عن الدروس الموسيقية التى عليهم أن يقوموا بها . وقد اقترح مدرس الموسيقى فى مدرسة **القديس بول** فى ذلك الحين أن نكتب موشحة دينية شعبية. وبدأ توم يكتب مقطوعات غنائية مضحكة عن يوسف والمعطف ذى الالوان الكثيرة ، وكتبت بعض الموسيقى ولم نكن نتوقع ان يتجاوز عملنا هذا الى أبعد من حفلة نهاية الفصل الدراسى . ولكنه صادف ان كان لأحد نقاد جريدة « **الصاندى تايمز** » طفل يغني فى تلك الحفلة ... فظهر في هذه الجريدة مقال اطراء يعبر عن دهشة من « تحويل موسيقى البوب الى فن » . ونتيجة لذلك سجل العمل « **يوسف** » وقدم فى اماكن كثيرة خلال السنوات الخمس الماضية ، وكان آخر مكان قدم فيه هو أدنبره . وكانت دهشتنا اكثر من دهشة اى انسان آخر : فقد كان هدفنا الوحيد هو تسلية الاطفال وتقديم عدد قليل من الالحان الجيدة ليغنونها ، وتقديم أشعار غنائية مسلية لهم .

بورنوف

ما الذى جعلكما انت وتوم رايس فى مثل هذه المرحلة المبكرة تفكران بأن هناك في الانجيل أو فى اللاهوت عموما عنصرا دراميا وموسيقيا يمكن استغلاله ؟

لويد ويبر

كان ذلك بالصدفة ، فقد أردنا أن نكتب للمسرح الموسيقى ، وكان أول ما طلب منا هو وبالتحديد قصة من العهد القديم . وهناك تقليد لهذا فى الموسيقى التربوية البريطانية ، وطلب منا أن نعمل على نحو ما على تجديد هذا التقليد . واستخدمنا العنصر الدرامى الغامض فى ((**يوسف**)) وان كنت لا أرى أن هذا العمل عمل درامى .

أما قصة ((**يسوع المسيح نجم أسمى**)) فهى مختلفة تماما عن ذلك . لقد كان لدينا النجاح النقدى لاسطوانة بائرة أعنى اسطوانة ((**يوسف**)) ولكنه كان لدينا ايضا دعم مديرين من مدراء الفرق الفنية اللذين شجعانا على الاستمرار فى الكتابة . وكانت فكرتنا الاولى ان نضع أوبرا بموسيقى الروك : « (Rock) وبدا لى ان هذه من انفع التجارب . اننى أشعر ان عددا من المؤلفين الموسيقيين لايعزفون الا لأنفسهم ولجمهور قليل ممن يعرفون عم يتحدث هؤلاء . وأفضل ان أعمل في ميدان أوسع واكتب موسيقى جماهيرية .

ولما كانت علاقاتنا محضورة فى الاسطوانات فقد قررنا ان نكتب أوبرا وأن نسجلها أولا . وكانت الفكرة الاولى ان ننتج اسطوانة توضيحية للعمل الذى يمكن ان تعاد كتابته فيما بعد ليعرض . ولم نحلم بأن هذه الاسطوانة التوضيحية الباهظة التكاليف ستلاقى مثل هذا النجاح الذى لاقته فى أمريكا . لقد نجحت كثيرا حتى اننا عندما اخرجنا العمل على المسرح وجدنا اننا لانستطيع ان نغير شيئا منه دون أن نثير الجمهور .

بورنوف

هل كان فى ذهنكما وانتما تكتبان ((**يوسف**)) ان هناك حاجة لان تقدما الى جمهور أوسع عملا ـ من خلال تدريبكم الكلاسى ـ يستطيع ان يردم الهوة القائمة بين الموسيقى الشعبية والموسيقى الكلاسية ؟

لويد ويبر

اننى شخصيا أشعر ان هناك مستقبلا للمؤلفين الموسيقيين الجادين حينما يكتبون لجمهور شعبى . على ان المرء يجب الا يفعل ذلك بابتذال نفسه ، وانما عليه ان يخفف من تشدده ، والا يظن انه يفعل شيئا مشينا عندما يكتب نغما . والمشكلة هى أن المرء قد لايستطيع التوفيق بين أن يكون ناجحا جماهيريا وجادا . وأعتقد أن عددا من المؤلفين الموسيقيين المحدثين مهتمون جدا بما تفكر به دائرة قريبة منهم من النقاد والزملاء .

عندما كنت اكتب ((**النجم الاسمى**)) كنت أفكر انه قد يكون هناك مناخ فكرى يتجه نحو نظرة للأوبرا أكثر انعاشا . وكانت أوبرا ((**تومى** Tommy)) لفرقة **هو** Who قد ظهرت وخلقت بعض الاهتمام . . . (وكنت قد تعمدت الا استمع اليها حتى انتهى من ((**النجم الأسمى**))) . ولكننى وجدت بشكل عام أن نظام الكتابة ضمن شكل معين ـ حتى ولو كان غامضا كالأوبرا ـ لايروق لموسيقيى الروك . واعتقد ان موسيقى الروك قد بقيت لسوء الحظ ساكنة خلال السنوات الثلاث

الماضية ، اذ لم يحدث اى شيء باستثناء أسطوانةاو اسطوانتين جذابتين . ولاشك ان من السهل الآن ان نفطي الافتقار الى الموهبة بالصخب الاليكتروني ــ وهم أمر أسهل في موسيقى الروك منه فى أى لون آخر . ولعل « النجم الأسمى »كان آخر حدث كبير فى موسيقى الروك ، وبالرغم من أنه لم يكن مبتكرا تماما فى اجزائه ــ الا انني اعتقد انه ربما كان مبتكرا فى مجموع هذه الاجزاء.

بورنوف

لعلك تعتبر ((**يسوع المسيح نجم أسمى**))عملا للمسرح ، وأنه مهما كان موضوعه يتمشى مع الملهاة الموسيقية ، بالرغم من انه عرض كثيرا فيحفلات موسيقية .

لويد ويبر

ان ادخال أو عدم ادخال ((**النجم الاسمى**))فى سلك الملهاة الموسيقية مسألة يمكن الاجابة عليها من خلال نجاح هذا العمل فى المسرح غير التجارى،حيث يمكن اخراجه على النحو الذى قصد ان يكون به هذا العمل . ان بالامكان تقديمه فىمسرح متوسط ، ويكون حجم الاوركسترا يتناسب مع ما كتب له العمل .

واعتقد ان ((**النجم الاسمى**)) قد ردم هوة،ولكن نظرا لنجاحه التجارى يصعب كثيرا في هذه اللحظة معرفة ماذا ستكون عليه قيمته الدائمة .انني أعتقد انه يحتوى على اشياء جديدة ــ انه لم يكتب ابدا لكي يكون اوبرا عظيمة ، وانني مندهش من نجاحه الكثير .

بورنوف

لماذا تندهش من نجاحه الشعبى ؟

لويد ويبر

لقد كانت أول أوبرا اكتبها أنا وتوم معا ،وبالرغم من اننا وضعنا بها أشياء توقعنا أن تصادف شعبية ، الا اننا كنا نستمد من أشياءاخرى كانت شعبية فى الوقت الذى كنا نكتب فيها . اننا لم نتوقع ابدا ان تهز العالم ، لقداعتقدنا انها قد تحظى باستعراض نقدى طيب وان الأمر لن يتعدى ذلك . واعتقد انها ــ من الناحيةالموسيقية ــ جيدة تماما بنسبة ٧٠ فى المائة وان ٣٠ فى المائة منها ليس جيدا جدا .

ولا أدرى هل ستعمّر أم لا ، ولعلها قد تبقىلأن المسرح بحاجة الى شيء جديد والاوبرا ليست وسيلة ميتة بل انها على العكس من ذلك وسيلةهامة جدا . وكان مما أبهجنى ان هذه هى المرة الاوى التى تقدم فيها أوبرا من أى نوع في مسرحتجارى .

بورنوف

ان الأوبرا تمر فى هذه الايام بأزمة هى أزمةالتوصيل . غير انني أرى ان من الجدير بالاهتمام بشكل خاص انك قد نجحت فى الوصول الىجمهور ضخم ، فى وقت يبحث فيه المرء عن انواع جديدة من العلاقات بين الكلمات والموسيقى ، بينالموقف الدرامى والموقف الموسيقى ، مع العلم بأنك قد انطلقت من خلفية كلاسية .

لويد ويبر

من الغريب اننى مدين بهذا لأبى ، فقد كان يقول لي ان غالبية المؤلفين الموسيقيين المحدثين لا يروقون لأحد ، اللهم الا لنفر قليل من الناس ممن يهتمون بهؤلاء المؤلفين ، وهؤلاء الناس اقلية صغيرة بل لعلهم لا يشكلون جمهورا حقيقيا من المستعمين . وكان صلبا في رايه هذا . وكان يقول لى : اذا أردت ان تكتب موسيقى اكتبها لنفسك اذا كانت لديك الشجاعة . وانا معجب بكثير مما كتب ، لأن ما كتبه لم يكن من الاعمال الدارجة ، ولم تصل هذه الاعمال للجمهور أبدا .

ولكنني كنت مهتما بموسيقى الروك وكانت الامكانات مختلفة ، اذ هنا يتاح لك أن تكون شعبيا ، لأن هناك « العشرين الأوائل » وتستطيع ان تسمو فوق هذا وتكتب ما تريد . ان « النجم الاسمى » هى تماما نتاج ناس يحاولون كتابة أوبرا مستخدمين أشياء يمكن أن تحقق نجاحا جماهيريا .. ولا شك أننا كنا محظوظين عندما اخترنا موضوعا يصادف فى النفوس هوى عالميا مدهشا . وانه لأمر مثير جدا أن تضع شيئا عن المسيح .

بورنوف

كيف ولدت هذه الفكرة ؟

لويد ويبر

كنا في وضع موفق جدا . وكما ذكرت آنفا عرض علينا مديران من مدراء الفرق الفنية راتبا لنكتب لمدة ثلاث سنوات ما نشاء على ان نعطيهم حقوق التأليف . وكان ذلك مفاجأة لنا ، واول ما خطر ببالنا ان هذه اجازة نستمتع بها غير اننا مالبثنا ان فكرنا : ماذا سنكتب ؟

اردنا ان نكتب شيئا عقدته عظيمة ، شيئا دراميا يروق لكل انسان كالاوبرا لأننى كنت أريد بشكل خاص ان اكتب قطعة جادة مستخدما الاساليب الشعبية . بل انها فى الواقع لم تكن استخداما لاساليب ، وانما مجرد استخدام حبي للانغام ، ومن هنا جاء العمل .

وأحببنا فكرة المسيح لأن ذلك يعطى لتوم الفرصة ليحاول أن يفسر قصة المسيح فى المقطوعات الغنائية بطريقة جديدة . وقد فعل ذلك عندما جعل يهودا البطل رجلا عمليا يحب شخصية المسيح الذى كان في ذلك الحين قد أتم كل عمله وكان فى الايام الاخيرة السبعة من حياته قد استنفد طاقته انها رؤيا انسانية للمسرح ، لا تنكر عظمته ولكنها لا تعلق على قدسيته . وقد وفرت هذه الطريقة امكانية النظر الى ردود الفعل الانسانية التي اتخذتها عدة شخصيات اخرى من رجل عظيم . ويركز النص عند توم على الشخصيات التى حول المسيح ، والتى ظلت غامضة فى عقول معظم الناس : **مريم المجدلية** التى قدمت بطريقة دنيوية جدا كعاشقة له ، **وبيلاط** كما يجابهه ، **ويهودا** الذى يروى الكتاب المقدس ، انه كان موكلا بالمال ، **وسيمون** الثائر (والمتحمس ضد الرومان) الذى كان يريد ان يستخدم المسيح كزعيم لحركة لقلب العالم بالقوة .

ولأن توم كان مهتما جدا فقد اشتغل بهذه الشخصيات وبنينا أوبرا حولها . وعلى نحو ما بنينا أوبرا حول الدور المركزى ، هذا الدور الذى شعرنا أنه لم يكتب بشكل قوى لأنه كان معروفا جيدا . والتعليق ينصب فى الواقع وبشكل متعمد على جميع الاجزاء الاخرى .

وقد نجح هذا الاسلوب في المعالجة على الاسطوانات ، واعتقد انه سينجح ايضا في السينما ، حيث يمكن ان يرى المسيح دون أن يسمع . غير أن الأمر في المسرح أكثر صعوبة . وانني أشعر ان «**النجم الاسمى**» كان اكثر نجاحا على الاسطوانة منه في المسرح اذ تركت لهم في الاسطوانة الحرية لاتخاذ مواقف شخصية من المسيح . اما في الاخراج المسرحي فان فكرة المدير عن المسيح تفرض ومن السهل ان تصطدم بفكرة الفرد عنه . ان فكرة الشاعر الغنائي عن المسيح لم تُبَيَّن في النص ، فهي أصعب من أن تحدد . وهكذا فان الاوبرا تكون افضل عندما لا يرى المسيح فيها . ومن الصعوبة بمكان الباس الرجل ووضعه على خشبة المسرح وجعله يقدم كأسا لمريم المجدلية مثلا . وقد تكون في السينما اكثر صلاحية لأن الانسان في السينما يستطيع ان يركز على الوجوه اكثر بكثير من المسرح .

بورنوف

أليست هناك تعليمات مسرحية في نص الموسيقي ؟

اويد ويبر

أبدا . هناك تعليمات قليلة حول الوضع والاطار ولكن هذه التعليمات لا تتبع عادة .

ولكن كما قلت انها أوبرا أولى ونحن نرى الآن ما بها من عيوب . اننا لم نكن نحلم أبدا بهذا النجاح الذى صادفته ، ولو قدر لنا أن نؤلفها الآن مستفيدين مما عرفناه بعد تأليفها لألفناها على نحو مختلف . واعتقد انها كانت ناجحة لأن توم جرؤ على معالجة الموضوع ... ان الامر لا يتعلق بحركات المسيح : انه مختلف تماما عن ذلك ، انه يستند الى رغبتنا في كتابة أوبرا جادة مستخدمين حرفيات المسرح الموسيقى الذى أحببناه كلانا كثيرا جدا .

بورنوف

لنتناول الموضوع من تلك المقدمة الفرضية الخاصة بالأوبرا : انك حين استخدمت التقنيات السمعية والبصرية الحديثة والمايكروفون وتضخيم الصوت الضروريين ، وأخرجت الأوبرا من عزلتها ، أو على الاقل نقلتها من جمهور صغير نسبيا الى جمهور ضخم ، حققت شيئا في هذا الباب . واعتقد اننا نجد ـ على نفس هذا الاساس ـ ان كثيرا من اهم التجديدات في الأوبرا اليوم ـ أفضل أن أستخدم تعبير مسرح الموسيقى ، لأن الاوبرا تحدد ذلك على نحو ما ـ هى في تحليل الكلمات والمقاطع التى كثيرا ما تجمع عندئذ في ايقاع استحواذى . وقد عمل هذا **كارل أورف** Carl Orff (١٨٩٥ ـ) زمنا طويلا ، وكتب **بيريو** بعض الاعمال الساحرة بهذا الاسلوب . **وانت نفسك** تستخدم هذا الاسلوب ، وفى رأيي ان هذا يمثل أسلوبا جديدا من التعبير المسرحي .

اويد ويبر

قد تكون الطريقة التى اشتغلنا بها طريفة هنا . فنحن عادة نتخذ أولا قرارا مشتركا حول العقدة . ثم آخذ في كتابة معظم الموسيقى بما في ذلك معظم العبارات ، ثم يأتي توم ليكتب الاشعار الغنائية . ثم نصقل هذا كله معا . ولا اظن أن هناك أصالة خاصة في « النجم الاسمى » غير

الشكل الذى اتخذه هذا العمل . فالأمر هو انهلم يستخدم أحد من قبل مكبرات الصوت والمعدات الفنية على ذلك النحو .

ولا ارى شخصيا أية تقسيمات فى الموسيقى . فهى اما أن تكون جيدة او رديئة .

بورنوف

أتمنى لو استطيع ان أتفق معك ــ ان هذاسيجعل مستقبل ما يسمى بالموسيقى الكلاسية أكثر اشراقا .

ان هناك عاملا اجتماعيا يجب بحثه : انالاوبرا عمل يستهدف جمهورا معينا بعروض قليلة فى فترات منتظمة او غير منتظمة ، بينما نجدان المسرحية الموسيقية ــ ولعلها اقرب ما تكون الى الاوبرا فى ميدان ما يسمى بالموسيقى الشعبية ــ تستطيع ان تغامر بانتاج يكلف مبالغ طائلة لعروض لا حد لها ، لأنها تقدم في المسرح التجارى .

لويد ويبر

ان من سوء الحظ ان المسرحيات الموسيقية تحتضر الآن ولا سيما فى مسارح نيويورك . غير أن هذا لا يعنى ان المسرحية الموسيقية ميتة ، واعتقد ان اكبر مشكلة تواجه المسرحيات الموسيقية هى الكتاب . وهناك شيء واحد كنانريد أن نتخلص منه وهو فكرة النص المكتوب . فنحن لا نحب فكرة الارقام المترابطة ... ومن ثم فان ما نكتب بعد ذلك يكون ضئيلاً بقدر الامكان من ناحية النص المكتوب . وقد حاولنا ذلك فى عمل ((**يوسف**)) ولا شك أننا فعلنا هذا في ((النجم الأسمى)) الذى لا يحتوى على أى حوار . واعتقد ان الاوبرا هى أكثر الوسائل الصالحة فى المسرح الموسيقى . ومن سوء الحظ ان الاشعار الغنائية والنصوص هى عادة أميل الى الضعف . فكتاب الاوبرا العادية يستند عادة الى مسرحية أو قصة أو فكرة ولا يكتبها شاعر غنائى محترف . ان ذلك يتم بطريقة مرتجلة . انني لا أعرف من كتبوا نصوص معظم الاوبرات التى تخطر ببالى . وانني أشعر ان اسهام توم فى كتابة **النجم الأسمى** أو اى عمل قد نعمله معا ، يعادل فى أهميته اسهامى .

بورنوف

اود أن اعود الى نقطة أشرنا اليها لماما وهى الحقيقة المزعجة التالية : يبدو **انه قد تم الوصول فى ميداني ما يسمى بالكلاسية وما يسمى بالشعبية الى نهاية ميتة تماما .**

لويد ويبر

أعتقد أن هذا الشيء قد حصل على نحو ما فى كثير من سبل الحياة ، لان وسائل الاعلام قوية جدا الآن . ان الناس ينفقون في الحديث وقتا يفوق ما ينفقونه فى العمل . ان على الموسيقيين الآن ان يلتفتوا الى الصورة ــ كيف يظهر المرء على شاشة التلفاز وكيف يتحدث ، فلا بد من أن يكون الواحد منهم فصيحا وجذابا ، وهو يقف على أرض ليست هى بالطبع أرضه ، وهو اما أن يكون محظوظا او منكودا . ان هناك مؤلفين موسيقيين يعطون صورة جيدة على شاشة التلفاز أو فى برامج الاذاعة ،

ومن ثم ينالون رضا الجمهور ، هذا الجمهور الذي يعتقد عندئذ ان عليه ان يحب ما يكتبه الفنان . وليس من الممكن في كثير من الموسيقى الحديثة الجادة ان يعرف الشخص العادى هل هو يحبها أم يكرهها . وأنا شخصيا أحاول ان احصر المقابلات التلفازية في اضيق وقت ، لأنني لا أعتقد انه يجب أن يحكم على الشخص على أساس مظهره أو طريقة كلامه ـ فان ذلك لا علاقة له البتة بنوعية العمل الذى يخرجه أو يحب الناس لهذا العمل أم لا .

بورنوف

ولكن ذلك يؤكد دور وسائل الاعلام اليوم . فلم يعد هناك رئيس وزراء يستطيع ان يصرف شئون الدولة دون ان يروق للبلاد من خلال الصورة التى يظهر بها على شاشة التلفاز . انها فكرة مرعبة . ولا أعنى بهذا ابدا أن الامر يجب ان ينطبق على الفنان المبدع . ولكن هناك ـ كما اعترفت انت ـ مشكلة الاتصال . وسؤالى هو : **الى أى مدى يستطيع الفنان المبدع ـ المؤلف الموسيقي او المصمم او حتى الكاتب ـ ان يساعد نفسه فى زيادة جمهوره عن طريق تفسير فنه ضمن تقليد معين الى الجمهور من خلال وسائل الاعلام ؟**

لويد ويبر

لا أظن أن فنانا يستطيع ذلك وينجح نجاحا كبيرا الا اذا استخدم وسائل الاعلام كما استخدمناها فى ((**النجم الأسمى**)) . ومن اسباب نجاح ((**النجم الأسمى**)) كثيرا وبسرعة فى أمريكا اكثر من غيرها ، أن الاذاعة الامريكية اذاعت الاسطوانة كاملة ... واحبها الناس . واعترف بصراحة أن نجاح ((**النجم الأسمى**)) الكبير كان بفضل وسائل الاعلام الامريكية والاذاعة . فقد أتاحت له هذه أن يكون مسموعا . وليس هناك من سبب آخر . وأعتقد أن الشيء المثير فى الاشتغال بموسيقى الروك هو أنه يتيح لك أن تُسْمِعَ اذا كان لديك شيء يجتذب الناس ، واذا ذهبت الى الاماكن الصحيحة .

بورنوف

ولكن ((**النجم الأسمى**)) اثبت انه يستطيع ان يقف بنفسه دون الحاجة الى اية وسائل اعلام . فقد حقق نجاحا كبيرا على المسرح في منطقة هى غاية فى الصعوبة وهى نيويورك . **فما هى الاشياء الاولى التى تعمل على تعزيز ونشر أوبرا روكية من هذا النوع شعبيا ؟**

لويد ويبر

الاسطوانات . وأظن انها لو ظهرت على المسرح اولا لحققت من النجاح ما حققته تقريبا . ان الاسطوانات تعطى للمرء الفرصة ليقول : ((ها هو عملى التام ، معمول ومسجل كما أريد فهلا تفضل احد بعزفه ؟)) وقد فعلوا ذلك فى الاذاعة الامريكية كما قلت . وأشعر أن على جميع الموسيقيين المحدثين أن ينغمسوا بجدية أكثر في التسجيل ، لأن الناس يستطيعون ان يأخذوا معهم الى منازلهم شيئا من خلال الاسطوانات ، ويبنون أحكامهم دون أن تحيط وسائل الاعلام بالعملية كلها . ان الذهاب الى المسرح يكلف مالا كثيرا ، وكذلك الى الاوبرا او الى الحفلات الموسيقية ، بينما شراء أسطوانة لا يكلف مثل ذلك . ان هناك دائما أملا فى أن العمل المسجل على أسطوانة

سيسمع : فالناس يستطيعون دائما الرجوع اليه . وقد حدث هذا بالنسبة لعمل « **يوسف** » فقد كان مسجلا على اسطوانة وقد اكتشفه الناس بعدخمس سنوات ولو قدر لى اليوم أن اكتب رباعية وترية — وهي شيء أريد أن افعله — لآلتين سماعيتين عاديتين وآلتين كهربيتين كالقيثارة او الكمنجة الكبيرة الكهربية ، لسجلت هذه الرباعية قبل أن أعرضها . لأنني عندما أسجلها على الاسطوانة أعرف أن عرضي « الكامل » يقدم الىالجمهور . ويستطيع الناس عندئذ أن يتخذوا قرارهم منها ... اما العرض المباشر فهو المرحلةالاخيرة .

يونوف

لقد اثرت الآن مشكلتين : الاولى تتعلقبعناصر العمل نفسه ، والمستوى الذى تهدف اليه ، والثانية اذاعته ونقله من خلال وسائل الاعلام ونشره شعبيا . اما فيما يتعلق بالاولى وهى العمل فى حد ذاته : ان تعبير الرباعية الوترية ستحدد — كما هو الحال الآن — جمهورك من المستمعين كثيرا .

لويد ويبر

اذا كان العمل جيدا فاننى لا أرى ما يدعولذلك .

بورنوف

أجل ، ولكنك اذا اعلنت عن رباعية وتريةلفلان من المؤلفين الموسيقيين ، وفلان هذا مشهور مثلا بانه مؤلف موسيقي « جادة » ، فان جمهورالعمل لن يزيد عدده عن بضعة مئات . لكن عملا من الموسيقى الشعبية لاندريو لويد ويبر لهالجمهور الذى نعرفه . انه لم يسبق لمؤلف موسيقى ان حقق مثل هذا النجاح الهائل فى ميدانواسع — ميدان شعبي — وان يكتب موضوعا فى ميدان ظل محدودا على فئة قليلة (ربما استثنينامن هذا ليدر Lieder) . ويكتسب جمهورا . فلو انك كتبت فى يوم من الايام رباعية : فالى أيمدى سيتمشى معك جمهورك جمهور « **يسوع المسيح** » والاعمال الاخرى المشابهة التى كتبتها أو ستكتبها ؟

لويد ويبر

لن يكون جمهور الرباعية الوترية بمثل هذهالضخامة لأن « **للنجم الأسمى** » أبعادا أخرى من الغنائية الشعرية والموضوع .

على اننى اعتقد لو ان كونشرتو الكمنجةل**شوستاكوفيتش** (١٩٠٦ —) Shostakovitch اخرجها عازف كمان من الذين حققوانجاحا كبيرا في اسطوانات موسيقى الروك لظن الناس ان هذا عمل جديد مدهش من موسيقىالروك واشتروها . ان ذلك يعتمد تماما على تقديمه اى مرة اخرى على الصورة .

واخيرا ان التسجيل للحاكى (الجرامافون)لاوبرا شياطين لاودن The Devils of Loudun ل**بنديريسكى** Penderecki قد راج كثيرا لأنالناس ظنوا ان بنديريسكى هو مؤلف موسيقى منطو وذلك شيء لاغبار عليه .

بورنوف

صحيح أن بنديريسكى هو أحد أشهر المؤلفين الموسيقيين الكلاسيين فى الوقت الحاضر . ولكنه ما زال بعيدا عن مجاراة موسيقى الروك فى مضمار الشعبية . ان أروج عمل لمؤلف موسيقى معاصر « جاد » سيكون ما يباع منه من الاسطوانات أقل كثيرا مما يباع من أقل عمل رواجا لمؤلف كبير من الموسيقيين الشعبيين .

لويد ويبر

أجل ، ولكن ((**شياطين لاودن**)) أو **عاطفة القديس لوقا** Luke's Passion لا تحتوي على « لا أعرف كيف أحبه » أو ((**نجم اسمى**)) ان من أحبوا « النجم الاسمى » استحوذت عليهم فكرة انسان يكتب اوبرا روكية عن يسوع المسيح ، ولكنهم عندما وجدوا أن العمل يحتوى على بضعة غمزات حدثوا أصدقاءهم . نعم ان بالعمل غمزات ، وليس هناك من سبب آخر لشعبيته .

بورنوف

لقد أجبت على سؤالى الأساسي .

لويد ويبر

ولكنك اذا كنت تكتب الحانا أتستطيع ان تكون جاداً ؟

بورنوف

ان ما تقوله يذكرني بسيرة **كيرت وايل** Kurt Weill العملية ، فقد اصبح معروفا وشعبيا جداً عن طريق الاعمال الشعبية ، لكن المرء يكتشف فجأة من خلال الاصرار المتأخر لتسجيلاته ان وايل كان رجلا على شيء من الجدية ، وفى الآونة الاخيرة قدمت سيمفونية وكونشرتو الكمان له ايضا كثيرا ، ولكن هذين العملين لا يحتويان على نفس عناصر النجاح ، وعلى نفس الايقاع الذي لا يقاوم ، التي تحتويها أشهر اعماله الشعبية .

لويد ويبر

انني أجد أن لى شخصيتين : الاولى تريد أن تكتب الحانا ساخرة فيها غمز وتتمتع بذلك ، واعتقد ان هذا شيء جدير بالعمل اذا كان المرء يستطيع ذلك لانه صعب جدا . اما الجانب الثاني من نفسي فهو يريد أن يكتب أشياء جادة ، واشعر اننا فى عملنا **النجم الأسمى** مضينا قليلا فى سبيل مزج الشخصيتين ، ولعل اطار عملي سيكون ملموسا بعد خمس أو عشر سنوات ، عندما اكون قد انجزت ثلاثة أعمال أو أربعة .

وسيكون موضوع مشروعنا القادم « جيفز » Jeeves وهو موضوع شعبي جدا يستهدف جمهورا عريضا وسيحتوى ــ كما نأمل ــ على أنغام سيخرج الناس بعد سماعهم لها وهم يصفرون لها .

الإعـــداد السـينمائى بين البناء الروائى والبناء الفيلمى

هاشم النحاس *

مقدمة :ـ

عندما ارادت السينما فى البداية ان تكون اكثر من مجرد لعبة انتقلت من أمام باب المصنع الى أمام خشـبة المسرح . وبدلا من تصـوير خروج العمال من المصنع حاولت أن تسـجل المسرحيات في علب من الأفلام . ورغم طموح فنانى السينما الذين أرادوا أن يربطوها بالفن بهذه الطـريقة ، الا أن مسرحهـم المعلب كان مملا خاليـا من الابتكار تنقصـه الأصـالة .

والسبب أن الســينما كفن لم تكن قد تبينت امكانياتها بعد .

واليوم وقد اكتسبت السينما سمات الفن الأصـيل ، وأصـبحت متميزة عن الأدب والمسرحيـة كما يتميز النحت عن التصـوير الزيتى ، فهى حين تلجأ الى استخدام الفنون الاخرى ومنها المسرحية والرواية ، لا تلجأ اليها كما تلجأ اليها من قبل كى تستمد منها حياتها ،

* هاشم النحاس ، حصل بعد ليسانس الفلسفة منجامعة القاهـرة على دبلوم الدراسـات العليا فى الاخـراج السينمائي . يعمل الآن مخرجا للافلام التسجيلية بالمؤسسةالمصرية العامـة للسـينما ، كتب وترجم عدداً من الكتب والبحوث فى مجال السينما والنقد السينمائى .

وانما لتخلق منها اعمالا فنيــة أصــيلة طبقا لقوانينها السينمائية .

ولم تعد مشكلة اعتماد السينما على الأعمال الأدبية من المشاكل المثارة اليوم كما كانت من قبل بعد ان اتضحت الحدود الفاصلة بين فن الفيلم والفنون الاخرى . وأصبح من المسلم به قدرة السينما على تقديم أعمال فنية أصيلة سواء كانت معدة عن اعمال فنية سابقة أو غير معدة عنها . ولا يقلل من قيمة اعتماد السينما على أعمال أدبية سابقة ذلك العدد الهائل من عمليات الاعداد الرديئة للاعمال الأدبية المحولة الى أفلام ، حيث يقابلها اعداد مماثلة ــ أو ما يزيد عليها ــ من الأعمال الرديئة لأفلام اعدت مباشرة للسينما دون اعتماد على أعمال أدبية سابقة .

ويخصص الناقد الفرنسي الكبير ((**اندريه بازان**)) الفصول الثلاثة الأولى التي تشــغل نصف الجزء الثاني من كتابه ((ما هي السينما)) للدفاع عن اعداد الســينما للأعمال الأدبية . ويقــدم مثالين كنموذجين في رأيــه للاعــداد السينمائي عن الرواية وهما فيلمي ((يوميات قس في الأرياف)) اخراج بريسون ، و ((السيد ريبوا ونيميزيس)) اخراج رينيه كليمان .

والواقع أن الرواية كانت ــ منذ البداية ــ أسعد حظا من المسرحية عند تحويلها الى عمل سينمائي . ذلك أنه اذا كان من الممكن للفيلم أن ينقل المسرحية كما هي على المسرح ، فانه لا يستطيع أن يفعل ذلك بالنسبة للرواية ، وكان لا بد له من البحث عن خصائص سـينمائية لترجمة الخصائص الروائية . وتوصل بذلك الى نتائج أفضل من النتائج التى توصل اليها مع المسرحية . ومن ناحية أخرى فان الأسلوب السينمائى أشبه بأسلوب الرواية منه بأسلوب المسرحية . فالطريقة التي تعرض بها الروايــة قصتها ، وهى الوصف والسرد فى الأساس ، يمكن مقارنتها بالطريقة التى ينتهجها الفيلم ، وهى الصور ، بينما الحوار هو الأســاس فى الطريقة المسرحية .

وقد أدى هذا التقارب بين طريقتى العرض من ناحية واستحالة نقل الرواية كما هي الى فيلم من ناحية أخرى الى علاقــة متبادلة بين فنى الرواية والفيلم كان لها أثرها الواضح على كل منهما .

وتتمثل هذه العلاقــة المتبادلة بين الرواية والفيلم فى عدد الأفلام المأخوذة عن روايات ، والبحث عن معادلات فيلمية للأدب من ناحية . وتأثر الأدب بالأسلوب السينمائى ، والنجاح التجارى الذى تحققه الروايات بعد تحويلها الى أفلام من ناحية أخرى .

فقبل انقضاء العــام الاول من اشــتغال **جريفيت** بالاخراج كان قد أعد للسينما روايات ((لقــاء مشروع)) و ((البعــث)) و ((الديــر والبيت)) لكل من **جــاك لندن وتولســتوى وتشارلز ريد** على التوالى. وتبين مقالة**سيرجى ايزنشــتين** عن ((ديكنــز وجريفيت والفيلم اليــوم (١))) الى أى مدى وجــد جريفيت فى اشارات ديكنــز أعظم مبتكراته على وجــه العموم : كالمــزج ، واللقطات المطبوعة فــوق بعضــها ، واللقطــة الكبــيرة ، والحــركة الاستعراضية للكاميرا .

وتدل كل الاحصائيات على أن نسبة عالية من الأفلام مأخوذة عن روايات . وقد تصــل هــذه النســبة الى أكثــر من ٤٠٪ فى بعض الأحيان . واذا نظرنا الى انتاج السينما المصرية فى المواسم الثلاثة الاخيرة مثلا نجد أنها تعتمد على حوالى ٢٥٪ منه على روايات أدبية (٢) .

---

(١) انظر Sergei M. Eisenstein, Film Form

(٢) أنظر تقارير مكتب البحوث والاحصاء للمؤسسةالمصرية العامة للسينما .

وفي استفتاء أجرته « تايم Time » الامريكية عام ١٩٥٠ مع حوالى ٢٠٠ شخص من العاملين بالسينما عن أفضل الأفلام ، كانت نتيجته أن ((**مولد أمة**)) هو أفضل الأفلام الصامتة ، و ((**ذهب مع الريح**)) أفضل الأفلام الناطقة ، وكل منهما مأخوذ عن رواية . وقد حقق فيلم « ذهب مع الريح » لقاء موفقا بين المزايا التجارية والمزايا الفنية معا .

وفى استفتاء آخر أجرته نفس الجريدة بعد ٥ سنوات من الأول عن أحسن عشرة أفلام في تاريخ السينما الامريكية ، كان منها خمسة افلام مأخوذة عن روايات وهى : **ذهب مع الريح ، من الآن والى الأبد ، صراع تحت الشمس ، الرداء ، كوفاديس .**

ويمكننا ان نصل الى مزيد من الفهم لظاهرة ارتفاع نسبة الأفلام الامريكية المأخوذة عن روايات فى تلك الفترة وما حققته من نجاح مادى وأدبى معا اذا ما تذكرنا أن معظم الروايات الحائزة على جائزة **بوليتزر** من ((**أليس آدمز**)) الى « كل رجال الملك » كانت ـ على حد قول **بلوستن** ـ تحمل طابعا سينمائيا (٣) .

وفى مجال السينما العربية نجد ((زينب)) من أهم أفلامنا الكلاسيكية ومن أفضل أفلام محمد كريم ، و ((بداية ونهاية)) من أفضل افلام صلاح أبو سيف ، و ((الرجل الذى فقد ظله)) من أفضل أفلام كمال الشيخ ، و ((ميرامار)) أنجحها ، و ((دعاء الكروان)) و ((الباب المفتوح)) و ((فى بيتنا رجل)) و ((الحرام)) ، من افضل أفلام هنرى بركات ، بل ويرتفع مستواها عن بقية أفلامه ارتفاعا ملحوظا ، وكلها أفلام أخذت عن روايات ، وتمثل أعلى مستويات السينما العربية .

وتذكر **مارجريت فاراندا ثروب** أن ما بيع من نسخ رواية « مرتفعات ويذرنج » بعد عرض الفيلم الذى اخذ عنها يفوق ما تم بيعه خلال الاثنتين وتسعين سنة السابقة منذ وجودها . ويحدد **جيرى والد** عدد النسخ المباعة من الطبعة الشعبية لهذه الرواية بعد ظهور الفيلم بحوالى ٧٠٠ر٠٠٠ نسخة . كما يذكر أن نسخ الطبعات المختلفة لرواية « الكبرياء والتعصب » بلغت ثلث مليون نسخة ، وبيع من « الافق المفقود » مليون و ٤٠٠ر٠٠٠ نسخة ، وذلك بعد ظهور الفيلم الخاص بكل منهما (٤) .

ويقول **اندريه بازان** : ان نجاح المسرح المصور يخدم المسرح ، كما يخدم اقتباس القصة الأدب . ومسرحية هاملت على الشاشة ليس من شأنها الا أن توسع نطاق جمهور شكسبير ، وهو جمهور ، لا شك ان جزءا منه على الأقل ستراوده الرغبة فى أن يذهب الى المسرح ليسمع ويرى ، وقصة « يوميات قس فى الارياف » كما رآها المخرج روبير بريسون ضاعفت عشر مرات عدد قراء برنانوس (٥) .

غير أن هذه المعلومات الاحصائية وان كانت **تدلنا** على بعض جوانب هذه العلاقة التبادلية بين الفيلم والرواية فانها تقتصر على النواحى الظاهرة منها مما يمكن احصاؤه ولا تمس ما بينهما من تفاعلات داخلية مؤثرة فى التكوين البنائى لكل منهما .

واذا ما تأملنا هذه العلاقة الداخلية نجد أن القصة تقدم للسينما شخصيات أكثر تعقيدا . وتقترح ، في العلاقات بين الشكل والمضمون ،

---

(٣) George Bluestone, Novels into Film, p.4

(٤) George Bluestone, op.cit.

(٥) ص ٣٣ الجزء الثانى ـ ما هى السينما ـ اندريه بازان ـ ترجمة ريمون فرنسيس .

تشديدا وتدقيقا لم تتعود عليهما الشاشة . ومن الواضح أن المادة التي يجري اعدادها تكون غالبا ذات نوع فكرى أعلى بكثير من المتوسط السينمائى . وكل هذه العوامل تعمل بالضرورة على رفع مستوى الفيلم اذا حاول الحفاظ عليها . وان كنا لا نذهب تماما مع ما ذهب اليه بازان بقوله : « ان الخلق السينمائى ، فى مجال اللغة والأسلوب، يتناسب تناسبا مباشرا مع الأمانة في النقل (٦) ، ذلك أنه اذا كان للسينمائي أن يخلق دون الاعتماد أصلا على نص أدبى ، فمن الممكن أن يتم له ذلك بغض النظر عن امانته فى النقل .

ولكننا مع بازان فى رده على الذين يعتبرون اعداد القصص للسينما تمرينا كسولا ليس للسينما الحقيقية « السينما الخالصة » ان تكسب منه شيئا ، بانهم يرتكبون مغالطة حرجة كذبتها جميع الاقتباسات ذات القدر والقيمة .. « فالامانة الناجحة الفعالة لمخرج مثل **كوكتو** أو مخرج مثل **ويلز** ليست بالتأكيد نتيجة لتخلف أو نكوص ، بل هى على العكس مظهر لتقدم الادراك السينمائى . والنجاح اساسه دائما سيطرة فريدة لا نظير لها ، وعلاوة على ذلك ، فان هذا النجاح ناتج عن ابتكار فى التعبير (٧) » .

أما عن تأثر البناء الروائى بالفيلم فقد افادت الرواية ادق فائدة من حرفية المونتاج مثلا ، ومن قلب ترتيب الحوادث . ومن الواضح أن القصاص يستعمل اليوم طرقا فنية فى السرد ، ويتخذ من الوسائل لابراز الوقائع ما يشبه وسائل التعبير فى السينما ، سواء أكان قد نقلها نقلا مباشرا ، أم كان الأمر يتعلق بنوع من التقارب الجمالى الذى يعكس فى نفس الوقت اشكالا عديدة معاصرة من اشكال التعبير .

ولو قارنا بين طريقة السرد في رواية **نجيب محفوظ** «الشحاذ» مثلا واحدى رواياته القديمة فى المرحلة التاريخية او المرحلة الاجتماعية نجد أن الفرق بينهما واضح . ولا شك أن طريقة السرد في « الشحاذ » بانتقالاتها الحادة بين الواقع والخيال « أشبه ما تكون بأسلوب الموجة الجديدة فى السينما . وسواء كان نجيب محفوظ متأثرا بالموجة الجديدة السينمائية أو باتجاهات الأدب الحديث أو توصل الى هذا الاسلوب ذاتيا من خلال بحثه عن انسب الاشكال لموضوعه ، فستبقى حقيقة التشابه بين تحول أسلوب نجيب محفوظ فى رواياته الاخيرة وتحول السرد الروائى الحديث عموما وتحول السينما على أثر الموجة الجديدة تشابها قائما بلا جدال .

● ● ●

مشكلة الاعداد :

ولكن رغم هذا التقارب الملحوظ بين الرواية والفيلم ، فقد فرضت الرواية عند اعدادها للسينما شروطا على الفيلم كما سبق ذكره . حيث استحال نقلها كما هى كالمسرح . وكان لا بد من البحث عن معادلات سينمائية لترجمة الرواية . كما فرضت الامكانيات السينمائية من ناحية أخرى شروطها ، وكان لا بد من تعديل الأصل الروائى حتى يتفق مع الشكل السينمائى . وهكذا فرضت عملية اعداد الفيلم عن الرواية عمليات تكيف متبادلة بين الرواية والفيلم .

والسؤال الآن هو : كيف يستطيع الفيلم المأخوذ عن رواية أن يعيد بناء الرواية على الشاشة بأسلوبه الخاص ؟

---

(٦) ص ٢٢ الجزء الثانى من كتاب ما هى السينما ـ اندريه بازان ـ ترجمة ريمون فرنسيس .

(٧) ص ٢٥ نفس المرجع .

يستغرق الفيلم وقتا أقصر من الرواية فى الوصف حيث يقدمه أثناء الحركة . أن نجيب محفوظ مثلا يستغرق أكثر من صفحة فى وصف حى خان الخليلى (٨) ، بينما نحن فى الفيلم نرى الحى عندما يقبل عليه أحمد عاكف باحثا عن منزلهم الجديد الذى انتقلوا اليه أخيرا ، ونظل نراه خلال هذا المشهد وخلال مشاهد أخرى فى الفيلم .

ومن ناحية أخرى يستغرق الفيلم وقتا اطول من الرواية في السرد . فلنفترض مثلا ان الروائى يكتب ان البطل يذهب الى طنطا . ان سر هذه النقطة لا يستغرق أكثر من ذلك . اما اذا أريد تقديم ذهاب البطل الى طنطا فى الفيلم مع الاقتصار على أدنى حد من الحركة ، كمجرد رحيله ووصوله مثلا ، فان ذلك يستغرق وقتا اطول مما يلزم لقراءة هذا الخبر .

وهكذا فبينما يمكن حذف الوصف كله من الفيلم فان السرد يطول . ولما كانت الرواية تضم من السرد أكثر مما تضم من الوصف ، فان فترة ساعتين متوسط عرض الفيلم ، أقصر من أن تستوعب كل ما يمكن أن يكون في رواية متوسطة الطول من شخصيات وأحداث وتفاصيل ومناظر .... الخ . ولذا فان اعداد فيلم عن رواية يتطلب الحذف . ويترتب على ذلك تقليل عدد الشخصيات ، والمشاهد والحوادث والقصص الفرعية عما فى الرواية .

والفيلم لا يمكن أن يحاكى الرواية محاكاة تامة فى مسألة الأسلوب . ولكنه يستطيع أن يظل أمينا على الرواية من وجوه أخرى . ويضرب لنا البرت فولتون مثلا على ذلك اعداد رواية ديكنز « آمال كبار » من أخراج ديفيد لين ، كنموذج متقدم للاعداد السينمائى عن الرواية (٩) .

والواقع أن بناء رواية « **آمال كبار** » يلائم عملية الاعداد السينمائى بنوع خاص . اذ تتميز هذه الرواية بتناسق فى الشكل يفوق روايات ديكنز الاخرى . فهى مركبة سويا كأنها مروحة . و « بيب » هو مقبض المروحة . وترتبط الاعواد معا بلقائه الاول للسجين الهارب . ونتيجة لتضييق المجال فى الاعداد السينمائي ، حذفت بعض الأعواد ، ولكن لم ير الذين اعدوا الرواية للسينما ان من الضرورى ادخال أى تعديل جوهرى حتى على تركيب الأحداث .

ومن الأسباب التى تجعل من رواية « آمال كبار » موضوعا طيبا لانتاج فيلم سينمائى أنها لا تصور شخصياتها بأقنعة سيكولوجية معقدة قدر ما تقدمها عن طريق مظاهرها الخارجية . وتكاد تكون الرواية عملا سينمائيا فى ذاتها بفضل ما فيها من تنوع في المشاهد المثيرة للالتفات ، وللاعجاب احيانا . وتضم الرواية من ناحية أخرى بضعة مشاهد تتألف أساسا من الحوار لكنه حوار يحوى امكانيات للمعالجة السينمائية . كما تحوى الفقرات السردية فى الرواية اشارات تهدى الى طريق في المعالجة السينمائية . مثل تعليمات ديكنز المسرحية بشأن قبعة **جو** التى لا تكف عن السقوط من فوق رف المدفأة ، وتبادل الايماءات المبالغ فيها بين بيب والآباء المسنين ...... ومثل هذه العناصر المسرحية الدرامية تصبح أيضا سينمائية بتأثير المونتاج .

أما عن العوامل التى جعلت من اعداد هذه الرواية الى فيلم عملا نموذجيا فى رأى فولتون فنجملها فيما يلى :

من المعروف ان ابلغ الأجزاء تأثيرا فى رواية ديكنز هى وصفه للبرارى ، وأثر البرارى على بيب ... وديكنز يبدأ قصته قائلا « كانت

(٨) انظر ص ٧ ، ٨ من رواية خان الخليلى ــ العددالثانى من الكتاب الذهبي ١٩٥٢ .

(٩) انظر الفصل رقم ١٣ « من الرواية الى الفيلم »ص ٣٢٣ ــ ٣٥٠ بكتاب السينما آلة وفن . ترجمة صلاح عز الدين وفؤاد كامل عن كتاب فولتون .

بلدنا هى منطقة البرارى المحاذية للنهر عندما يتلوى على مبعدة عشرين ميلا من البحر » . وفى الفيلم كان مجال المشهد الافتتاحى المؤثر هو البرارى . ومنظر البرارى والنهر ، هــو المنظر الذى يظهر فى خلفية صــور المشــاهد الأخرى .

وكان الفيلم أمينا على الروايــة من ناحيــة أخرى فى طريقة رسم الشخصــيات .. (١٠) فالفيلم مثلالرواية يبين « بيب » مخلوقا بائسا يتلقى الاوامر ويتعرض للمضايقة ، وينظر اليه الآخرون فى تعالٍ ، وفوق كل شــيء يتعرض كبرياؤه للضغط .

وكان الفيلم أمينا على موضــوع الروايــة (الذى يدور حول نكران الجميل) وما يتضمنه من سخرية الظروف (١١) .

ويمكن أن نقــول أن الفيلــم « يقتفى أثــر الكتاب » فى الحدود التى استخدم فيها حوار من رواية ديكنــز (١٢) ... كما كان امينا فى « اقتفاء أثر الكتاب » كذلك حيث حافظ على رواية القصــة من وجهة النظر الموجــودة فى الرواية . وهى وجهة نظر المتحدث ، فالرواية هو الشخصية الرئيسية (١٣) .

كما استخدمالفيلمشريط الصوت استخداما مبدعا بطـرق مختلفــة لخلق وجهــة نظـر استبطانية . فان بيب ، مثلا ، عندما يهبط ليسرق الطعام ، يتصور ، كما يعبر ديكنز ، ان كل لوح من الألواح الخشبية ، وكل شق فى كل لوح منها ، يصرخ وراءه قائلا « امســكوا اللص » و « استيقظى يا مسز جو » ــ والفيلم بتصويره هذا المشهد يكاد يكون نسخة حرفية من الرواية (١٤) .

ومن الأمــور ذات التأثير ، على نحو خاص ، ذلك الاستخدام المبدع للصوت فى المشهد الاخير من الفيلم . ويمثل زيارة بيب الاخــيرة لقصر « سايتس هاوس » . فقد حاول السيناريو ان يبينه وهو يتذكر زيارته للقصر عندما كان طفلا ، فحمل الينا شريط الصــوت عبارات سمعناها فى مشاهد سابقة ، ويتم التعرف على المتحدثين من اصواتهم (١٥) .

وهكذا استطاع الفيلم أن يعيد بناء الرواية على الشاشة . غير أن النتاج النهــائى للفيلم يمثل جنســا فنيا يختلف عن الجنس الفنى الذى يمثل الرواية ، قدر اختلاف الباليه عن العمارة . ومن ثم فلا بد أن نتتهى من تحليلنا الاخير الى أن كلا منهما فــن مستقل بذاته ، وكل منهما له سماته الجماليةالنوعيةالخاصة . وعلينا أن نسأل الآن ما هى هذه السمات ؟ وقد كشفنا فيما ســبق عن بعض هذه الســمات الشكلية الظاهرة . ولكن دعنا الآن نغوص فى بناء كل منهما من الداخل لتحديد ماهيته . ولا يغرب عن بالنا أهمية هذه المحاولة بالنسبة الى عملية الاعداد من الرواية الى الفيلم او فى مجال تقــويم الافــلام المأخــوذة عن روايات . ففى الحالتين لا بد وأن نعــرف ماهيــة الرواية ، وماهية الفيلم ، اى جوهر كل منهما .

---

(١٠) ص ٢٣٠ السينما آلة وفن .

(١١) ص ٢٣١ المرجع السابق .

(١٢) ص ٢٣٣ المرجع السابق .

(١٣) ص ٢٣٦ المرجع السابق .

(١٤) ص ٢٤٥ المرجع السابق .

(١٥) ص ٢٤٩ المرجع السابق .

ماهية الرواية :

رغم أن فورستر ليس صاحب الكلمة الاخيرة فى بناء الرواية ، الا أنه من الممكن أن نسلم ابتداء بتعريفه الممتع لها بانها : « كل عمل خيالى بالنثر يزيد على ٥٠٫٠٠٠ كلمة » (١٦) والدعائم التى تقوم عليها الرواية في نظره سبعة هى : الحكاية ، الشخصيات ، الحبكة الروائية ، الخيال ، التنبؤ ، النموذج ، الايقاع (١٧) .

فأساس الرواية هو **الحكاية** The story telling ، والحكاية عبارة عن قص الأحداث مرتبة فى تتابع زمنى . والأساس الثانى هو **الشخصيات** . فنحن لا نحتاج فقط الى أن نسأل « وماذا حدث بعد » ؟ ولكن لم حدث هذا ؟ وكل ما نلاحظه في الشخصية ، أى اعمالها وما يمكن استنباطه عن حياتها الروحية من اعمالها ، يقع داخل حدود التاريخ أما الجانب الخيالى أو الرومانسى الذى يشمل الانفعالات المجردة أى الاحلام والافراح والأحزان والاعترافات بين الشخصية ونفسها ، فهى أحد الأعمال الرئيسية للرواية .

ونحن نعتقد أن السعادة والبؤس يوجدان فى الحياة الخفية التى يحياها كل منا فى السر والتى يتوصل اليها الروائى عن طريق شخصياته . ونعنى بالحياة السرية تلك الحياة التى ليس لها أى دليل ظاهر ، وهى ليست تلك الحياة التى تكشف عنها كلمة عابرة ، او تنهيدة ، كما يظن عادة . فالكلمة العابرة أو التنهيدة تعتبر دليلا كالحديث أو القتل تماما ، والحياة التى تكشفها تخرج عن نطاق السرية الى دائرة الفعل . وفى الدراما يجب أن تتخذ السعادة الانسانية أو الشقاء شكل الفعل . والا فان وجودها يظل مجهولا . فاذا كان نجيب محفوظ يصف لنا أزمة « نفيسة » الداخلية عقب خيانة سلمان لها فى « بداية ونهاية » فان الفيلم يحول هذا الوصف الى فعل ، يتمثل فى تحطيمها للمرآة . وهذا هو الفارق الكبير بين الدراما والرواية .

والكاتب فى الرواية يتميز بأنه أن يتحدث عن شخصياته وأن يتحدث عن لسانهم ، أو ان يعمل الترتيبات لنا لكى نصغى حينما يتحدثون الى انفسهم . كما أنه يستطيع الوصول الى مناجاة النفس ، ومن هنا **يمكنه التعمق والنظر في اللاشعور** .

واذا كانت الحبكة تشترك مع الحكاية فى أنها سلسلة من الأحداث فهى تتميز عنها بأن التأكيد فيها يقع على الأسباب والنتائج . فاذا قلنا « مات الملك ثم ماتت الملكة بعد ذلك » فهذه حكاية ، أما « مات الملك وبعدئذ ماتت الملكة حزنا » فهذه حبكة . وقد احتفظنا هنا بالترتيب الزمنى ولكن الاحساس بالأسباب والنتائج يفوقه .

ان **الحكاية** تثير فينا حب الاستطلاع أما **الحبكة** The Plot فتثير الدهشة . لذلك فنحن نسأل في الحكاية « وماذا حدث بعد ذلك ؟ » أما فى الحبكة فنسأل « لماذا ؟ » وهذا هو الفارق الأساسى بين هذين الوجهين من أوجه الرواية . وعنصر المفاجأة والغموض له أهمية عظمى فى الحبكة ومن ثم فلا بد من الذكاء والذاكرة لفهم الرواية . فلا يمكن ادراك الغموض بدون الذكاء ، واذا لم نتذكر لم نستطع الفهم .

أما عن الاغراق فى **الخيال** Fantasy فهو ما يشير فى الرواية الى ما فوق الطبيعة ، ولا

(١٦) E.M. Forster, Aspects of the Novel, p. 13.

(١٧) انظر المرجع السابق .

ينص عليه صراحة ، وان كان كثيرا ما ينص عليه ، كما فى حالة استخدام الملائكة والشياطين والاشباح والحيوانات الخرافية ، أو نقل الانسان الى المستقبل أو الماضي أو باطن الارض أو القمر ... والكاتب الخيالى الحق يمزج مملكتى السحر والعقل باستخدام كلمات تنطبق على الاثنين ، وبذلك يهب الحياة للمزيج الذى خلقه . كما يفعل نجيب محفوظ دائما وعلى الأخص فى رواياته بعد الثلاثية (١٨) .

والتنبؤ Prophecy هو ما يلقى الضوء على الطبيعة من الداخل حتى يصبح لكل لون جمال ولكل شكل وضوح لا يمكن الوصول اليه الا عن هذا الطريق . واذا كان د . هـ . لورنس في مقدمة الروائيين المتنبئين فذلك لأن الاغنية تسيطر على كتاباته كما يملك الصفات الشاعرية الجميلة . واميلى برونتى متنبئة لأن الأشياء المضمنة أهم عندها مما يقال وهو نفس ما ينطبق على نجيب محفوظ .

والنموذج Pattern وجه من أوجه الرواية يرتبط بجمالها الفنى ، ورغم أن أى شيء في الرواية يغذيه ، فانه يأخذ معظم غذائه من الحبكة . واذا كانت الحكاية تتوسل الى حب استطلاعنا والحبكة الى ذكائنا والشخصية الى الشعور الانسانى والقيم نجد ان النموذج يتوسل الى الشعور بالجمال فينا . واليه يرجع الفضل في اننا نرى الكتاب ككل حيث يحقق الوحدة للرواية . ونضرب مثلا على النموذج « تاييس » التى كتبها اناتول فرانس . والنموذج الذى تمثله هو نموذج الساعة الرملية حيث تقوم على شخصيتين رئيسيتين :

بافنوس المتقشف **وتاييس** الداعرة . وينجح بافنوس فى هدايتها فتذهب الى الدير وتحصل على الخلاص . اما هو فتحل عليه اللعنة بعد مقابلتها . وهكذا يحل كل منهما محل الآخر . ويرجع جزء من استمتاعنا بالكتاب الى هذا النموذج . ومن النماذج ما هو على شكل السلسلة الكبيرة مثل « صور رومانية » بقلم بيرس لوبوك وهو عبارة عن كوميديا اجتماعية . والقصاص سائح فى روما ينتقل من شخص لآخر ومن مكان لآخر حتى تكتمل الدائرة . ومنها ما يكون على شكل الخطوط المتلاقية أو المتباعدة كمحاور العجلة المستديرة ، أو على اية صورة اخرى أكثر تعقيدا ما دامت بها وحدة . والشيء الجميل فى القصة لا يقتصر على النموذج مجردا ولكن ملاءمة النموذج الذى يستخدمه الكاتب لطريقته .

ويمكننا القول بأنه من النماذج المفضلة لدى نجيب محفوظ نموذج الخطوط المتلاقية فى نقطة مثل الاسرة كما فى « بداية ونهاية » و « الثلاثية » أو الزقاق كما فى « زقاق المدق » . اما « القاهرة الجديدة » فهى على نموذج الخطوط الخارجة من نقطة .

والايقاع Rhythm هو الوجه الأخير من أوجه الرواية السبعة التى حددها لنا **فورستر** . غير انه لم يقدم تعريفا واضحا له في كتابه . والايقاع فى الاصل اصطلاح يرتبط بالموسيقى لكنه ينسحب على كل الفنون . ويعنى ـ فى رايى ـ تنظيم الوحدات التى يتكون منها العمل الفنى فى الزمان (كالموسيقى) وفى المكان (كالعمارة) أو فى الزمان والمكان معا (كالسينما) ومما يسهم في خلق وحدة العمل والأهم من ذلك وحدة التأثير . واذا كان النموذج يحدد الاطار الخارجى فالايقاع يحدد العمل من الداخل ، ويسرى فى كل جزء منه . واذا كان النموذج يخاطب حاسة الجمال فينا فالايقاع يخاطب الوجدان أو الشعور ، واليه يرجع التأثير النفسي الباقى للعمل على المشاهد أو المستمع .

---

(١٨) من الملاحظ أن الأمثلة الماخوذة هنا من الاعمال الادبية العربية تقتصر تقريبا على اعمال نجيب محفوظ وحده . وذلك تمهيدا لدراسة أخرى تطبيقية نامل انجازها عن روايات نجيب محفوظ التى تحولت الى افلام .

والايقاع بالنسبة للعمل الفنى كالتنفس بالنسبة للجسم الحى فى أكثر من وجه . فاذا كان الجسم يفقد حياته بدون التنفس كذلك يفقد العمل الفنى الحياة بدون الايقاع . وكما يتخذ التنفس نظاما من التردد يقتضى الايقاع كذلك عملية التردد . ويتنافى مع الاتصال المستمر أو الانقطاع المستمر . ولتقريب هذه الفكرة نأخذ مياه الصنبور مثلا فهى عندما تتدفق بلا انقطاع لا يكون لها ايقاع ، تماما مثل حالتها عندما تتوقف كلية . ولكن عندما تسقط المياه من الصنبور نقطة بعد أخرى بانتظام مطرد يكون لها ايقاعها . وتقدم لنا بذلك نموذجا لتنظيم الوحدات على مجرى الزمن .

ويكون الايقاع سريعا أو بطيئا ، كثيفا أو خفيفا ، مرحا أو جادا ، بسيطا أو معقدا ، ظاهرا ملموسا أو كامنا خافيا . . وذلك حسب التأثير النفسى المطلوب .

ولعلنا بذلك نكون قد اقتربنا نوعا من مفهوم الايقاع. وربما كانغموض عرضه عند فورستر ما دفع ((**ادوين موير**)) الى رفضه كما رفض فكرة ((النموذج)) قائلا بأنه لا يؤمن بحق أن للرواية ((نموذجا)) كالسجادة أو ((ايقاعاً)) كاللحن . كما يقول ((ونحن لا ندرك ما يتحدث عنه فورستر عندما يذكر ((النموذج)) و ((الايقاع)) لأننا ندرك أنه لا نموذج ولا ايقاع)) (١٩) .

غير أن فكرة الايقاع لا تقتصر على اللحن فقط كما يرى ((موير)) وانما هى تنسحب كما سبق أن ذكرنا على كل الفنون بل وعلى الحياة نفسها . وهى مثل غيرها مما ذكره لنا ((فورستر)) عن دعائم الرواية السبعة تفيدنا بحق فى فهمنا للرواية . بل اننا نجدها ، ـ وهذا هو الأهم ـ صالحة لتعميق فهمنا للفيلم الروائى الذى يقوم بالفعل على الحكاية والحبكة والشخصيات والخيال والتنبؤ والنموذج والايقاع ، كذلك . ولكن بشكل آخر يختلف عما هو عليه في الرواية بحكم اختلاف اللغة السينمائية عن اللغة الأدبية . ولما كانت اللغة الأدبية التى تعتمد عليها وحدها الرواية هى أحد عناصر الفيلم متمثلة فى الحوار والتعليق أحيانا الى جانب عناصر اخرى مثل المؤثرات الصوتية والموسيقى على نفس شريط الصوت فضلا عن شريط الصورة الذى يقابله ، فمن الطبيعى أن الشكل الذى تتخذه هذه العوامل فى الفيلم يكون اكثر تعقيدا مما هو عليه فى الرواية .

وعلى ذلك فالتتابع الزمنى للحكاية مثلا فى الرواية يصبح تتابعا فى الزمان والمكان معا فى الفيلم . واذا كانت الرواية تستطيع أن تتوصل الى الحياة السرية لشخصياتها التى ليس لها أى دليل ظاهر ، فالفيلم لا يعتمد الا على الدلائل الظاهرة بالصورة أو بالكلمة . والفيلم اذ يلجأ الى وسائل مختلفة لتحقيق هذه الجوانب المختلفة من حبكة وتنبؤ وايقاعوغيرها فان الغاية المقصودة من كل منها تظل واحدة سواء في الرواية أو الفيلم .

ولكن ما يؤخذ على تحليل فورستر حقا لبناء الرواية أنه لم يتطرق الى انماط الحبكة فيها رغم اهميتها فى تحديد البناء الروائي وهو ما تنبه اليه ((ادوين موير)) فى كتابه ((بناء الرواية)) ونجمل رأيه فيما يلى (٢٠) :

انماط الحبكة فى الرواية :

ان أبسط شكل للقصص النثرى هو قصة تحكى سلسلة من الأحداث ، هى بوجه عام خارقة للعادة و ((سيرة الدكتور فاوستس

(١٩) Edwin Muir, The Structure of the Novel, p. 15.

(٢٠) انظر نفس المرجع السابق .

الشهيرة » مثال طيب على هذا . ولكن من الواضح أن حب الاستطلاع يزداد حدة اذا اتبعت الاحداث خطا معينا كما فى « رواية الحدث » . وفيها يستطيع القاص أن يثير مستوى جديدا من الانفعالات الحادة كالتوقع والفزع والخوف وما شابه ذلك باستخدام سياق مترابط لامجرد وقائع متعاقبة واحلال الحدث الواحد المركب مكان الاحداث الكثيرة المتتابعة وتمثلها روايات « جزيرة الكنز » و « ايفانهو » و « الدير والمدفأة » .

أما رواية الشخصية وأنقى مثل عليها فى الأدب الانجليزى « سوق الفرور Vanity Fair » فالشخصيات فيها لا تفهم على انها جزء من الحبكة بل لها على العكس من ذلك وجود مستقل ، والحدث تابع لها . وتتميز هذه الشخصيات بالثبات والكمال مثل البداية ، ولا تفقد شيئا من ضعفها واخطائها وغرورها حتى النهاية ولا يتغير شيىء من ذلك ، وانما الذى يتغير معرفتنا نحن بها مع تقدم الاحداث التى تكشف لنا عن صفاتها المختلفة . ومنها روايات « البيكاريسك » Picaresque مثل روايتى « رودريك راندوم » و « توم جونس » ولا تقتصر على رسم الشخصيات وانما تقدمها فى ذلك التنوع الذى يوحى بصورة المجتمع .

وفى الرواية الدرامية مثل « مرتفعات وذرنج » أو « موبى ديك » تختفى الهوة بين الشخصيات والحبكة . فليست الشخصيات فيها جزءا من آلية الحبكة ولا الحبكة مجرد اطار بدائى يحيط بالشخصيات . بل تلتحم على العكس كلتاهما معا في نسيج لا ينفصم ، فالسمات المعينة للشخصيات تحدد الحدث ، والحدث بدوره يغير الشخصيات مطورا اياها، وهكذا يسير كل شيىء في الرواية الى النهاية. ويميز الحبكة هنا عن الحبكة فى رواية الحدث اعتمادها الداخلى الصارم على قانون السببية.

وتمثل نهاية الرواية الدرامية أهمية بالغة جدا ، لأنها ليست مجرد ختام لاحداث القصة كما في «سوق الفرور» بل هى التنوير النهائى.

ويختلف الاحساس بالزمن فى الرواية الدرامية عنه فى رواية الشخصية فهو فى رواية الشخصية يبدو متريثا . ففى الفصل الأخير من « سوق الفرور » مثلا نجد بيكى ماتزال تتحدث كثيرا كما كانت تفعل فى الفصل الأول. اما لو قارنا بين الصفحة التى التقينا فيها لأول مرة **بكاترين** ايرنشو فى « مرتفعات وذرنج » ، ولقائها الاخير مع **هيثكليف** فسنجد أن الزمن قد مر على شخصية **كاترين** ، وكأنه حركة مادية ملموسة .

ان العالم الخيالى للرواية الدرامية يقع فى « الزمان » . اما العالم الخيالى لرواية الشخصية فيقع في « المكان » وان كان القول بمكانية الحبكة لاينكر الحركة الزمنية فيها ، كما ان القول بزمانيتها لايعنى أنه ليس لها وضع فى المكان . ولكن الحاصل ان الاعمال الكبيرة من روايات الشخصية نحس فيها بامتلاء المكان امتلاء بالغا غير عادي . كما نحس بازدحام الزمان في الرواية الدرامية .

وتمثل رواية « الحرب والسلام » نوعا آخر من الرواية يمكن أن نطلق عليه الرواية التسجيلية Chronicle و « الحرب والسلام » تقدم صورة واضحة كاملة عن الحياة فى فى الزمان والمكان . ان الزمان والمكان على قدر حقيقى من التساوى فى « الحرب والسلام » غير أن حدثها ، فى الحقيقة ، يقع فى الزمان ، وفى الزمان وحده . حقا انها تقدم البيوت وغرف الصالونات والطرقات في صورة محددة مميزة كمثيلاتها فى « سوق الفرور » ولكن هذه الأشياء غير جامدة وانما تتغير كما تتغير الشخصيات . وبهذا تصبح مجرد مظاهر للزمان .

واذا كان الزمن في الرواية الدرامية زمنا مجسدا فى الشخصيات ظاهرا من خلالها ومن ثم فسرعته نفسية تحددها سرعة الحدث أو ابطاؤه . فالزمن فى الحرب والسلام ليس واضحا من خلال الشخصيات على هذا النحو بقدر ما هو عام وعادى وسرعته لا تفرضها حدة الحدث . بل انه على النقيض يجرى فى انتظام رتيب قاس ، خارج عن الشخصيات غير متأثر بها لا يأبه الا بسيره وحده . وهو يتبع المقياس الزمنى الذى يقيس به الانسان الزمن ، فهو منتظم رياضى ، يكاد يكون غير انسانى ، وبلا ملامح .

والشخصيات فى الرواية الدرامية ، كما رأينا ، توضع فوق مسرح معزول ، حيث يتاح للصراع القائم بينها ان يحسم حسما نهائيا ، وحيث يكون كل شيىء سببا ومسببا ومصيرا . فاذا ازلنا تلك الحواجز التى تحد الرواية الدرامية . واذا مددنا هذا المسرح حتى نرى دورة الميلاد والنمو ، فالموت فالميلاد من جديد ، بدلا من حدث معزول رأينا أن ما كنا ندركه كمطلق من قبل اصبح يبدو لنا الآن نسبيا . وهذا هو الجانب الهام الذى يختلف فيه بناء الرواية التسجيلية عن بناء الرواية الدرامية. فالحبكة فى الرواية الدرامية تطور منطقى صارم ، بينما الحبكة فى الرواية التسجيلية تسلسل مخلخل لبعض الاحداث التى يرتبط بعضها ببعض عن طريق تسلسل خارجى صارم ، هو الزمن كما يدركه العقل الانسانى . هذا التسلسل يكسب الاحداث الخاصة قيمة مختلفة جاعلا التراجيدى مسرفا في العاطفية ، ومحيلا الحتمى الى عرضى ، والنهائى الى نسبى . يفعل ذلك بطريقة طبيعية وحتمية .

ويشبه **الرواية التسجيلية** نوع آخر من الرواية **وهو رواية الحقبة** . ويتمثل هذا النوع فى روايات مثل : « تاريخ أسرة فورسايت » و « ميكافيلى الجديد » و « ثلاثية كليهانجر » ولكن التشابه بين النوعين تشابه سطحى .

ذلك أن رواية الحقبة تختلف عن الرواية التسجيلية من حيث الشكل ، لا من حيث القيمة الفنية فحسب ، بل ومن حيث النوع كذلك . انها لا تحاول أن تعرض علينا حقيقة انسانية صالحة لكل زمان ، وحسبها مجتمع في مرحلة انتقال معينة ، وشخصيات حقيقية بقدر ما تمثل هذا المجتمع فحسب . انها تحيل كل شيء الى خاص ، نسبى وتاريخى . انها لا ترى الواقع بعين الخيال الشامل ، وانما بالعين الاخبارية غير الفاحصة ، بعينها ذكاء يحسن التدقيق .

ولا شك أن روايتى « **البحث عن الزمن الضائع** » و « **يوليسيز** » لكل من بروست وجويس على التوالى ، من أبرز الأعمال الروائية المعاصرة ، وقد رأى النقاد فيهما شكلا جديدا للرواية . أما « ادوين موير » **فيربطهما** بالاشكال السابقة للرواية مع الاعتراف باضافاتهما الجديدة .

ان بروست فى « البحث عن الزمن الضائع » يأخذ أى شيىء وبأية طريقة ، ويتحرك الى الوراء والى الامام كما يرغب ، غير متقيد بالقصة ، بل بالحركة النفسية خلفها ، تلك الحركة التى تركب فيها المناظر المتعددة وكأنها مركبة فى فسيفساء متحركة ، وتلك الحركة النفسية هى التى تعطى روايته وحدتها . والرواية ، من النظرة السطحية ، مجموعة من روايات الشخصية والروايات الدرامية نسج بعضها ببعض ، بيد انها من الناحية الأصيلة العميقة ، مثل فريد للرواية الدرامية ، ذات نهاية لا تتمثل فى حدث خارجى بل فى ذهن المؤلف . نهاية بحث اكثر منها نهاية صراع .

ورواية « **يوليسيز** » رغم بنائها التعسفى ، فيها نوع من الوحدة يشبه مافي رواية الشخصية غير المتماسكة ، فهى ترسم مجتمعا ومبررها أنها تستمر فى طريقها الى ان تكتمل الصورة . **وجويس** لا يستخدم أية انتقالات بارعة أبدا ، كما يفعل **ثاكرى** الذى يمد فى

صورته بالانتقالات البارعة من حادثة لأخرى . فهو يرسم كتلة صماء فوق قماشة حتى اذا انتهى منها انتقل الى سواها . والنتيجة أن صورة ثاكرى تنمو بلا انقطاع ، وانها كاملة وغير قابلة للتجزئة ، على حين أن صورة جويس أجزاء متتابعة ، كل جزء بطريقة مختلفة مكونة كلا مفككا ومطولا ولكنه لا يخلو من تأثير .

ان تسجيل الافكار التى تطفو فى يوم واحد بذهن شخص ما ، قد تملأ عدة مجلدات . وتطبيق نفس المنهج على عدة اشخاص يجعل أى تصميم للبناء مستحيلا . ومع ذلك فمن الواضح أن جويس اراد أيضا ، وهو يفعل ذلك ، أن يرسم صورة للحياة فى دبلن ، وهكذا اعتمد على بضع ساعات التقطها من الاربع والعشرين ساعة ، يمكن لشخصياته أن ترى فيها المدينة من زوايا مختلفة .

ويمكن أن نعتبر كلاً من **((ڤرچينيا وولف))** و **((هكسلي))** من كتاب رواية الشخصية مثل جويس : كتابتهما وصفية اكثر منها درامية ، ورؤيتهما مستمدة من المشاهد اكثر منها من السياق . ورواية « ڤرچينيا وولف » مسز دلوى » أهم صورة مكانية للحياة فى الأدب المعاصر فى رأى ادوين موير .

ورغم أن **((موير))** لم يتناول الروايةالجديدة عند **الان روب جرييه** ومدرسته بحكم اسبقية دراسته عليها ، الا اننا لو نظرنا اليها نجد انها « فن مكان » في المقام الأول . الجزء الأكبر منها مفرد للوصف . ومن ثم يمكن أن نلحقها برواية الشخصية ، وان كانت فى الواقع ثورة على كل الاتجاهات الروائية السابقة التى تجعل من الذات أو الانسان مقياس الكون . فهى ترفض أن يكون تيار الوعى أو اللاوعى مادة الفن . كما ترفض انسنة الاشياء التى تجعل الريف حزينا أو البحر ثائرا كما في كل الروايات السابقة .

وتدعو **الرواية الجديدة ((الى أن مادة الفن ليست فى الذات وانما الموضوع))** (٢١) **أو ما يسميه روب جريه ((الشيىء))** . ولكن بغير تواطىء بين الشيىء الموصوف والمؤلف : بالاقتصار على تسجيل الابعاد المكانية للشيىء والابعاد المكانية بينى وبينه والابعاد بين الأشياء وبعضها . « والاصرار على أن ليس هناك سوى ابعاد (وليس تمزقات) » (٢٢) والخلاصة أن موير فى دراسته لانواع الحبكة الروائية اتخذ عاملى الزمان والمكان اساسا لتصنيفه ، وانتهى الى أن منها ما يغلب عليه عامل المكان كما فى الرواية التي اطلق عليهارواية الشخصية،ومنها ما يغلب عليه عامل الزمان كما فى الرواية الدرامية،ومنها ما يتساوى فيها قيمة العاملين معا الزمان والمكان كما فى الرواية التى اطلق عليها اسم الرواية التسجيلية . والى جانب هذه الانماط الاساسية الواضحة المعالم نجد « رواية الحقبة » التى تشبه بطريقة سطحية الرواية التسجيلية فى اعتمادها على الزمان والمكان . وكذلك « رواية الحدث » التى تشبه سطحيا الرواية الدرامية في اعتمادها على الزمن .

وعندما تناول **ميور** التطورات الأخيرة للرواية عند بروست وجويس وجد أن رواية بروست « البحث عن الزمن الضائع » تطويرا للرواية الدرامية . كما رأى أن رواية جويس « يوليسيز » تطويرا لرواية الشخصية التى الحق بها أيضا رواية فيرجينيا وولف « مسز دلوى » . وبنفس المنهج استطعنا عند النظر الى الرواية الجديدة عند **روب جرييه** ومدرسته أن نلحقها برواية الشخصية أيضا باعتبارها فن مكان .

---

(٢١) الدكتور لويس عوض ــ ص ١١ من مقدمة كتابنحو رواية جديدة .

(٢٢) ص ٧٢ نحو رواية جديدة . آلان روب جرييه ــترجمة مصطفى ابراهيم مصطفى .

ومن الواضح ان مبدأ استخدام عاملى الزمان والمكان اساسا لتصنيف الرواية يعتبر مبدأ عام يتسع لكل انماطها حتى الانواع المقبلة منها . وهو فى مقابل عموميته يبقى على السطح ولا يكشف لنا عن بناء الرواية من الداخل ، ويصبح غير كاف وحده لتمييز رواية عن أخرى . فنحن على اساس غلبة الاحساس بالمكان مثلا نجمع بين ثاكرى وجويس وروب جرييه . والاختلافات الواسعة بينهم أقوى كثيرا من عامل المكان الذى يجمعهم ، مما يجعل الجمع بينهم على هذا الأساس لا يخلو من التعسف .

ومن ناحية أخرى فان هناك من الاعمال ما يصعب وضعه تحت احد انماط هذا التصنيف . ونضرب مثلا على ذلك من أدبنا المعاصر ثلاثية نجيب محفوظ . فالنظرة الأولى لها تجعلنا نضعها ضمن رواية الحقبة من تقسيم موير . غير أن مواصفات موير لهذا النوع من الرواية يقلل من قيمتها كثيرا ولا ينطبق عليها ، فهى ليست مجرد وصف دقيق لتفاصيل مرحلة . ونجيب محفوظ لايصور المجتمع وانما يعيد خلقه من جديد . والبناء المتين لشخصيات الرواية ، وكلها شخصيات نمطية ، الى جانب رائحة المكان القوية يجعل الرواية أقرب ما تكون الى ما يسميه موير برواية الشخصية . ولكن الاحساس بالزمن فيها يختلف عن الاحساس بالزمن في رواية الشخصية ويقترب كثيرا من مفهومه فى الرواية التسجيلية . وهكذا نجد الثلاثية من حيث المظهر الخارجى تنتمى الى نوع من الرواية ، بينما نجدها من حيث البناء الداخلى تنتمى الى نوعين آخرين ، مما يصعب علينا وضعها تحت اى نوع منها بارتياح .

غير أن هذا التصنيف لا يخلو من فائدة عملية كأساس أولى للتمييز بين أنواع الروايات بالنسبة لعلاقتها بالزمان والمكان . كما ان تمييزه بين انماط الحبكة فى رواية الشخصية والرواية الدرامية والرواية التسجيلية يوضح بعض جوانب التمايز الاساسية فى بناء كل منها .

والملاحظة العامة التى يمكن أن نستخلصها من هذا العرض لانماط الحبكة من ناحية ، ولدعائم بناء الرواية من ناحية أخرى ان فن الفيلم اقرب الى فن الرواية منه الى فن المسرحية ، رغم الاعتقاد الشائع بأن الفيلم باعتباره فناً درامياً أقرب الى المسرحية أصل الدراما منه الى اى فن آخر . والواقع أن علاقة الفيلم بالمسرح لو قارناها بعلاقته بالرواية تصبح علاقة واهية .

ان الدعائم التى تقوم عليها الرواية هى نفس الدعائم التى يقوم عليها السيناريو . وأنماط الحبكة المختلفة للرواية يستوعبها الفيلم ومنها القالب الدرامى . فمن الأفلام ما يغلب عليه الاهتمام بالحدث ، ومنها ما قد يغلب عليه الاهتمام بالمكان وشخصياته نمطية ، ومنها ما تتساوى فيه قيمة كل من الشخصية والحدث ، ومنها ما يتساوى فيه الاهتمام بالمكان والزمان ويستخدم الزمان بمفهومه الموضوعى الخارجى . تماما كما هو الحال بالنسبة لانماط الرواية المختلفة : الحدث ، الشخصية ، الدرامية ، التسجيلية .

والنوع الاول من الافلام الذى يقابل رواية الحدث هو النوع الغالب منها ويتمثل فى المسلسلات التى سبق انتشارها كما يظهر الآن فى الافلام البوليسية وافلام المغامرات والرعب وافلام الحركة عموما . ولكن لن نعدم وجود الانواع الاخرى بنسب وفيرة من الافلام . وعموما فان الفيلم استطاع حتى الآن أن ينقل كل انواع الروايات عن اصولها ومنها الحرب والسلام نفسها . وحتى الرواية الجديدة وجدت من يترجمها الى الشاشة كما فى أفلام **الان رينيه** (هيروشيما حبيبى ــ العام الماضى في مارينباد ــ احبك احبك) . وقد مارس روب جرييه نفسه رائد الرواية الجديدة الكتابة للسينما كما اخرج لها بنفس الاسلوب .

وهكذا نجد ان السينما تستمد من الرواية أصولها الأدبيـة وتقتبس عنها موضوعاتها كذلك . وطبيعى ان تكون العلاقة بين الفيلم والرواية على هذا النحو من التقارب ، فالرواية هى أحدث الفنون نشأة بعد فنون القرن العشرين (السينما والاذاعة والتليفزيون) .

واذا كانت الرواية تستوعب النمط الدرامى للحبكة المسرحية وتضيف اليه انماطا أخرى ، فالفيلم ايضا يستوعب انماط الحبكة الروائية كما يستوعب انماطا أخرى من الحبكة يستمدها من مختلف الفنون مثل الملحمة والقصة القصيرة والقصة المتوسطة والمقال والمسرح فضلا عن الرواية . وهو ما اشار اليه استروك فى كلامه عن جماليات الفيلم .(٢٢) حيث قسم الافلام من الناحية الجمالية الى ستة أنواع هى : ــ

(١) **سينما الملاحم :** وهى الأفلام التى ترتبط بالتاريخ وتميل الى تضخيم الحدث مثل الأفلام السوفييتية وافلام رعاة البقر .

(٢) **سينما القصة القصيرة :** الثقل النفسى للشخصيات يختفى ويترك المكان لقيمها الرمزية مثل أفلام فرنكشتين ، ودراكولا ، والافلام الكوميدية الامريكية التقليدية التى تقوم على أساس شخصيات معينة تحمل طابعا رمزيا مثل افلام **دوريس داى وكارى جرانت.** ويمكن أن نعتبر منها افلام **رينيه كلير** حيث تصبح الشخصيات انماطا رمزية .

(٣) **سينما المقال أو البحث :** سينما نقدية في الغالب ترتبط جمالياتها فى الأصل بالافلام التسجيلية وتطبق احيانا على بعض الافلام الطويلة . ويمثل هذا النوع من السينما افلام فلاهيرتى وبعض افلام **يوريس ايفنز** وفيلم كالكتا اخراج **لوى مال .**

(٤) **سينما القصة المتوسطة :** الحدث فيها رأسى فى العمق يختص بشخص أو اثنين كما فى أعمال **فيسكونى** مثل « سنسو » Senso . « وامبيرتودى » للمخرج **فيتوريو دى سيكا .** ويمثل نفس النوع ايضا فيلم العجوز والبحر .

(٥) **سينما المسرح :** تمتاز بقلة حركة الكاميرا ، وكثرة الحوار ويغلب على **التقطيع** الفنى للمشاهد الميل الى الشرح . والموقف سيكولوجى اكثر منه عاطفى . وتقديم الشخصيات عن طريق العرض كالمسرح . والاهتمام برسم علاقات الشخصيات النفسية ببعضها . والاهتمام بالقضايا الخلقية والسياسية . وأقرب مثل عليها معظم ما نراه من أفلامنا المصرية .

(٦) **سينما الرواية :** تتراجع قيمة الكلمة عما هى عليه فى سينما المسرح وتبرز أبعاد الشخصيات من خلال الحدث . ومن امثلتها **أفلام أنطونيونى ، وبعض أفلام آلان رينيه . ومن السينما التقليدية أفلام رينوار ورينيه كليمان وميزوجوتشى .**

ولا يمكن بالطبع أن نعتبر هذا التقسيم لأنواع الفيلم السينمائى تقسيما نهائيا . ولكنه يكفى ليعطينا فكرة عن تنوع الانماط التى يمكن للفيلم أن يشملها .

ماهو الفيلم ؟ وماهى حدوده ؟

على غرار تعريف فورستر الواسع للرواية بأنها : « كل عمل خيالى بالنثر يزيد على ٥٠٫٠٠٠ كلمة » يمكن أن نعرف الفيلم بانه : « كل عمل خيالى بالصورة المتحركة مسجل

---

(٢٢) Alexander Astruc, par Raymond Bellour, p. 34 : 36 (1)

على شريط من السيلولويد » . وهو عمل خيالى لأنه لا يطابق الواقع . ولا يمكن ان يكون كذلك بحكم حدود امكانياته . ورغم تمتعه بمظاهر كثيرة للواقع فى مقدمتها الحركة والصوت . فهو فى النهاية :" صورة مسطحة ذات بعدين ، وان اوهمتنا بالعمق ، محصورة داخل اطار رباعى محدد . وهى تفتقد عالم الاحساسات غير المنظورة أو المسموعة كاللمس والشم والتذوق والحس والاحساس بالجاذبية الأرضية . الوانها مختزلة في القالب الى الأبيض والأسود ومابينهما من تدرج فى الكثافة فقط . وحركة الكاميرا فيها لا تماثل حركة العين على الاطلاق كما يتصور البعض . فالاحساس النفسى والنتائج تختلف تماما فى الحالتين . هذا ولا يمكن أن يتصل المكان أو الزمان في الفيلم الروائى الطويل من أوله الى آخره كما فى الحياة الواقعية حيث تعرض كل تجربة أو سلسلة من التجارب لكل من يشاهدها فى تعاقب مكانى زمانى موصول ، اذ لابد — فى الفيلم — من القطع لاسقاط الأزمنة الضعيفة . والانتقال من منظر الى آخر يختلف فى المكان أو الزمان او يختلف فيهما معا . وان حاول هتشكوك فى فيلم «الحبل» ان يوهمنا بالاتصال الزمانى المكانى ، فقد كانت تجربته هى التجربة الوحيدة في تاريخ السينما ولم تحقق من النجاح ما يغرى بتكرارها أو يجعلها نمطا يمكن القياس عليه .

غير أن هذه العوامل التى تعزل الصورة السينمائية عن الواقع وتمثل فى نظر البعض قصورا فى قدراتها التكنولوجية تتحول في يد الفنان الى امكانيات تعبيرية هائلة ، وتسهم في خلق فن الفيلم .

وتقوم نظرية أرنيهيم فى جماليات السينما على أساس أن هذه العوامل نفسها هى التى تجعل من الفيلم فنا . (٢٤)

ان انعدام العمق مثلا يبرز الصفات الشكلية البحتة للصورة كانفتاح وانغلاق رداء الراقصة التى يصورها **دينيه** من أسفل فى فيلم « استراحة » . فلا شك أن هذه الحركة الجمالية الناتجة عن انبساط الثوب وانقباضة مثل بتلات الزهره لا تحدث تأثيرها الا فى حالة نقص الشعور بالعمق وحدها .

ويمثل الاطار عنصرا أساسيا بشكل مطلق ، اذا أريد عرض الصفات الجمالية فى الصورة . اذ لا بد من مكان محدد كى يجرى فيه التنظيم ، وليس ثمة توازن في اللانهائى . وفى صورة الفيلم الجيد تكون كل الخطوط داخلها في علاقة مكتملة التوازن بعضها مع بعض ومع أطراف الصورة . وذلك فضلا عن استخدام الاطار فى الحصول على تأثيرات أخرى عديدة مثل المفاجأة بأن نقدم داخله تكوينا يعطى فكرة معينة عن شيء ثم نفاجأ بنقيضها عندما يتسع الاطار أو ننتقل خارجه . أو التشويق بأن يظهر داخل الاطار ما يثير فضولنا الى معرفة ما يدور خارجه ، وذلك قبل ان ننتقل اليه .

ونظرا لانعدام الشعور بالاحساسات غير المنظورة أو المسموعة فان المتفرج لا يستطيع أن يعرف من أى زاوية التقطت صورة الفيلم ما لم تخبره مادة الموضوع شيئا عن ذلك . وعندما يرى جسما متحركا فان أول ما يفترضه أن الجسم هو الذى يتحرك وليس الكاميرا . وفيما يتعلق بالابعاد المكانية فان أول فكرة تخطر له دائما هى أن ما يظهر فى الجزء العلوى من الشاشة كان أيضا أعلى المكان الذى جرى تصويره ، ولن يخطر له احتمال ان الكاميرا كانت مائلة بزاوية اثناء التصوير . ولا يخفى على القارىء امكانية الافادة من هذه الحالات فى الحصول على تأثيرات مختلفة منها قلب أوضاع الأشياء أو الايهام بحركتها او العكس (عندما تسير الكاميرا بنفس سرعة الموضوع) .

---

(٢٤) انظر Rudolph Arnheim, Film As Art.

ويتيح الفيلم الأبيض والأسود بما فيه من انعدام الالوان الحصول على بعض التأثيرات الجمالية التى قد لا يتيحها الفيلم الملون أو لا يتمتع بها . ويفيد في خلق مشابهات وعلاقات جديدة بين الأشياء لم تكن موجودة فى الواقع أصلا كأن يأخذ وجه الانسان درجة ضوئية أقرب الى السماء . والرمزية البدائية المؤثرة على الدوام التى يخلقها التضاد بين الأبيض والأسود أو بين النور والظلام تكاد لا تنتهى مثل الخير والشر ، والاشراق والاكتئاب ، الحياة والموت ، الفرحة والحزن ، الحب والكراهية .

ولو أن صور الفيلم أعطت انطباعا مكانيا قويا جدا فمن المحتمل ان يصبح عمل المونتاج محالا . ولكن الفيلم يسمح ــ على خلاف الحياة الواقعية ــ بقفزات فى الزمان والمكان . وانعدام الواقعية جزئيا فى صورة الفيلم هو الذى يجعل المونتاج ممكنا . والمونتاج معناه ــ كما يحدده ارنهيم : « ربط لقطات تسجيل مواقف تحدث في فترات زمنية مختلفة وفي أماكن مختلفة (٢٥) ، ويضيف مارتن : « طبقا لشروط معينة فى التسلسل والزمن » (٢٦) .

ويقوم المونتاج بوظائف خلاقة ثلاث : ــ

ــ أول هذه الوظائف الحركة حتى بالنسبة للأجسام الثابتة مثل اللقطات الثلاث المتتالية لتماثيل الأسد فى المدرعة بوتكين التى توحى بنهوض التمثال . حيث تصور اللقطة الأولى تمثال أسد نائم واللقطة الثانية تمثال أسد ينهض واللقطة الثالثة تمثال أسد واقف . كما يخلق المونتاج الحركة عن طريق التباين بين اللقطات المتتالية من حيث الشكل او الاضاءة أو الخطوط السائدة مما يغير نقط الانتباه الرئيسية . ويخلق هذا التغيير الاحساس بالحركة .

ــ والوظيفة الخلاقة الثانية للمونتاج هى خلق الايقاع . وينتج عن تتابع اللقطات تبعا لعلاقتها من ناحية الطول . ونقصد به الطول التصورى لكل لقطة وليس الطول الحسابى (أو القياسى) لها بالمتر .

ــ والمونتاج خلاق للفكرة . ونقصد به ما ينتج عن تتابع وتتالى لقطتين أو أكثر من معنى أو فكرة أو احساس لا يصل الى المشاهد عن أى من اللقطتين على حدة .

• • •

ان الفيلم يستطيع بالفعل ــ على عكس المسرح ــ ان يصور الحياة الواقعية فى محيطها الواقعى ، ويأخذ من الطبيعة بقوة صورة لا يستطيع المسرح أن يأخذها على الاطلاق . ولكن الفيلم اذ يفقد الألوان وعمق الأبعاد الثلاثة ، واذ تتحدد أطراف الشاشة بشدة ، يتجرد من واقعيته بدرجة مرضية للغاية . وهو فى وقت واحد بعينه صورة مستوية ومشهد حدث حى . ومن ثم نستطيع ان ندرك الاشياء والاحداث كأنها حية ، وفى الوقت نفسه خيالية . وهذه الحقيقة ــ على حد قول **ارنهيم** ــ (٢٧) هى التى تجعل فن الفيلم ممكنا . ويرى يودفكين ــ من قبله ــ ان الخلاف الملحوظ بين الحدث الطبيعى ومظهره على الشاشة هو بالضبط « ما يجعل الفيلم فنا » (٢٨) .

غير أن الخلاف بين الحدث الطبيعى ومظهره على الشاشة الذى يجعل منه عملا من أعمال

(٢٥) المرجع السابق .

(٢٦) Marcel Martin, Le Langage cinematographique

(٢٧) Film As Art

(٢٨) George Bluestone, Novels in to Film·

الفن ، لا يرجع الى العوامل السابقة وحدها التى فرضها اساسا قصور امكانيات السينما عن نقل الواقع أصلا ، فهناك عوامل أخرى ايجابية توصل اليها السينمائيون من خلال اكتشافاتهم المتوالية لامكانيات هذا الوسط فى التعبير الفنى . ومنها المونتاج اذ لم يفرضه قصور الامكانيات الآلية فقط وانما فرضته الاحتياجات الفنية . فاذا كان من المستحيل تصوير أكثر من « بوبينة » دفعة واحدة هى كل ما تستطيع أن تحتويه خزانة الفيلم داخل الكاميرا ، ففى حدود الدقائق العشر التى تشغلها البوبينة يمكن تصوير حدث متكامل دفعة واحدة دون قطع .

وفى البداية كان التصوير يتم دفعة واحدة مما يحافظ على اتصال الزمان والمكان للحدث كما في الطبيعة . ولكن حدث أن توقفت الكاميرا صدفة أثناء التصوير بسبب عطل داخلها عندما كان جورج **ميلييس** يصور في الشارع أحد عربات الموتى وعندما عادت الكاميرا الى الدوران كانت عربة الموتى قد اختفت وحل محلها فى مجال رؤية الكاميرا عربة فخمة للنزهة . وكانت النتيجة على الشاشة مفاجأة مضحكة بالطبع . وكانت هذه المفاجأة أول ما نبه الأذهان الى امكانية ايقاف الكاميرا أو القطع قبل نهاية الحدث والانتقال الى حدث آخر فى زمان أو مكان مختلف ، بعد التوليف بينهما لأحداث الأثر النفسي المطلوب .

وكان هذا الاكتشاف ــ كما كانت السينما ــ مجرد لعبة يقدمها ميلييس ضمن ما يقدمه من ألعاب سحرية أمام جمهور المسرح . ولكنه ما لبث أن تحول بعد ذلك الى علم وفن له اصوله وقواعده اطلق عليه اسم المونتاج . وكان للمونتاج من النتائج الفنية القوية الأثر ما جعل بعض اساتذة فن السينما وعلى راسهم ايزنشتين ، يذهبون الى أن فن السينما هو فن المونتاج أو هكذا تقريبا . ويعلن **بودفكين** (٢٩) ان كل ما يتم تصويره يظل جسدا ميتا حتى ولو كان يتحرك أمام الكاميرا اذا لم يصبح على الشاشة بفضل المونتاج موضوعا سينمائيا فى جوهره وليس مجرد موضوع فوتوغرافي . ويعنى بكلمة ميت افتقاده للمعنى بالنسبة للبناء ككل . وقد كان بودفكين يصر دون تحفظ بأن المادة التى يعمل بها مخرج الفيلم ليست هى ما يدور من عمليات حقيقية تحدث فى مكان حقيقى وزمن حقيقى ، وانما مادته تلك الأطوال من اشرطة السيلولويد التى تم عليها تسجيل تلك العمليات .

واذا كان **هتشكوك** قد حاول الاستغناء عن المونتاج فى فيلم « الحبل » (كما تصور) ، فانه من ناحية كان مقيدا بحدود البوبينة الواحدة التى لا يمكن للكاميرا أن تحتمل أكثر منها . وقد اضطره ذلك الى البحث عن حيلة يخفى بها الانتقال فى كل مرة من بوبينة الى اخرى ليحافظ على وهم الاتصال . ومن ناحية أخرى فانه اضطر ان ينفذ مونتاجه بحركة الكاميرا اثناء التصوير فيقترب من الموضوع أو يبتعد عنه أو ينتقل بالكاميرا من موضوع الى آخر ، ومن ثم فهو لم يتخلص من فكرة المونتاج وانما تحايل على تنفيذها بوسيلة أخرى. ومن ناحية ثالثة فان الكاميرا لم تسعفه ، ولم تغنه تماما عن المونتاج بمعناه الحرفى حيث اضطر الى الاحتفاظ ببعض الأزمنة الضعيفة بين الاجزاء المختلفة من اللقطة حرصا على مبدأ الاتصال وعدم القطع مما أضعف من حبكة السرد (٣٠) . ولذلك فشلت التجربة كما لم يقبلها ذوق المشاهد الذى أصبح من المستحيل أن يتنازل عن المكاسب الفنية التى يحققها له المونتاج .

وفيما عدا المونتاج يوجد من العوامل الايجابية الاخرى التى تسهم في خلق فن الفيلم

---

(٢٩) V.I. Pudovkin, Film Technique

(٣٠) انظر كتاب « فن المونتاج السينمائي » تأليف كاريل رايس ترجمة احمد الحضرى من ص ٣٣٦ : ٣٤٢ .

استخدام زاوية الكاميرا . والكاميرا من هـذه الناحية كالعين تستطيع أن تصور الموضوع من كل زاوية . لكن هناك دائما زاوية واحدة هى أفضل الزوايا . وهى في العادة الزاوية التى تحقق مبدأ « المنظر الأكثر تميزا » . فاذا أردت أن أصـور مكعبا فانـه لا يكفينى أن أجعله فى متناول آلة التصوير ، بل أهم من ذلك أن اختار الوضع الذى اتخذه منه أو المكان الذى أضعه فيه . ووضعه بطريقة تكشف ثلاثة اسطح منه ـ بدلا من سطح واحد ـ وعلاقتها ببعضها ، يؤدى الى اظهار قدر كاف منه يجعلنا ندرك الى حد معقول ، ودون خطأ ، ما يفترض ان يكون هذا الشيء .

غير أنه ليس هناك قاعدة تعين الشخص على اختيار أحسن الوجوه تميزا . انهـا مسـألة احساس . ومن ناحية اخرى فان الجـوانب التى تظهر الخصائص المميزة لشيء على افضل وجه ، ليست هى التى تختار دائما ، او كثيرا ما يختار غـيرها عمدا بقصد تحقيق تأثـيرات خاصـة . أى يعمل الفنـان على عكس مبدأ « المنظر الأكثر تميزا » للحصول على تشكيل جمالى مثلا ، او اثارة الدهشـة ، او المفاجأة حينما تضللنا الزاوية عن عمد فنخرج باستنتاج معين نكتشف خطأه فيما بعد . أو لابراز علاقة أو خلق صلة ذات دلالة بين عاملين أو أكثر من مكونات الكادر مثل تصوير المجـرم من خلف القضبان بطريقة معينة لا يهم فيها وضـوح صورة المجرم بقدر ما يهم ابراز المعنى المقصود .

وتمثل **الحركة** احـد العـوامل الابداعية الأساسية فى الصورة السينمائية . ولعله أهم هذه العوامل وأبرزها . وهو أكثر ما يميز فن السينما عن الفنون الاخرى ، فالسينما هى فن الصور المتحركة . وكان البحث عن وسـيلة لتصوير الحركة هو اساس التفكير الذى ادى الى خلق السينما اصلا . وتستطيع الكاميرا ان تصور الاجسام المختلفة فى حركتها كما تراها العين ، بل وتتفوق عليها في اعادة خلق الحركات البطيئة جدا أو السريعة جدا التى لا تستطيع العين رؤيتها مثل حركة نمو النبات أو حركة أرجل حصان السـباق وهى تمس الأرض .

واذا كانت الحركة احدى خصـائص الفيلم البـارزة فان القانـون الجمالى يتطلب منه أن يستخدمها . والحركة لا تستخدم فحسب فى اعلام المتفرجين بالاحداث التى تكون القصة . انها ايضا معبرة الى درجة عالية ، فنحن حين نرقب اما تضع طفلها فى السرير لا نفهم ما يجرى فحسب بل نعلم ايضا من الحركات الهادئة او المتسرعة ، المطمئنة او المرتبكة ، النشيطة أو الخاملة ، الواثقة او المتمردة التى تصدر عن الأم ، أى نوع من الأشخاص هى وكيف تشعر فى هذه اللحظة خاصة وما علاقتها بطفلها .

ان الحركة لتسهم ايضا في تحديد الشخصيات المتعددة في تشابهاتها واختلافاتها . وهذا اكثر ما يكون صدقا بالنسبة للفيلم عنه بالنسـبة للمسرح حيث تظهر الأشياء فى الفيلم أقـرب وأكثر دقة ، وحيث يتحدد اتجاه كل حـركة وسرعتها بوضوح باسـتخدام الاطار المستطيل الضيق للصورة .

والحركة ليست مقصورة على الممثل ، ففى الفيلم يكون الانسـان دائما جزءا لا ينفصل من بيئته ، والبيئة تسهم فى التمثيل، وتنتج حركة يمكن ان تكون اكثر تأثيرا من حركة الجسـم البشرى . فالمقاومة العنيدة من رجل قـوى للعاصـفة مثلا تكـون اقـوى تأثيرا حين نرى الاشجار فى الوقت نفسه وهى تنثنى .

وتعتمد الصفة التعبيرية للحركة عموما على عوامل عديدة منها النوع : بسيطة او مركبة . والاتجاه : على السـطح او فى العمق او على السطح وفى العمق معا ، والصـفة التشكيلية لهـا : مسـتقيمة أو ملتوية أو زجزاجيـة أو مقوسة أو دائرية أو حلزونية أو بندولية وذلك فضلا عن ارتباط الصـفة التعبيرية للحركة بالسرعة : بطيئة أو سريعـة أو متدرجة نحـو السرعة أو البطء . وهى فى كل حالة من هذه

الحالات تصلح للتعبير عن معانى محددة . ومن المسلم به ارتباط الحركة فى الصورة السينمائية بالايقاع المطلوب سواء بالنسبة للمشهد على حدة أو للفيلم ككل .

وفيما عدا العوامل السابقة التى تحدد الأبعاد الأساسية للصورة السينمائية من ناحية وتمثل في الوقت نفسه امكانياتها الابداعية نجد عوامل اخرى تمثل امكانيات اضافية لقدرة السينما التعبيرية مما قد يتصل بالعوامل السابقة أو لا يتصل بها ويجدر الاشارة اليه مثل : حركة الكاميرا . ويمكننا أن نميز منها ثلاثة أنواع ، هى الترافلنج وتتحرك فيها الكاميرا فوق عربة صغيرة على قضبان . والبانوراما : وهى حركة الكاميرا الدائرية حول محورها العمودى أو الافقى . والكرين : وتعتبر مزجا غير محدد من الترافلنج والبانوراما ينفذ بآلة تشبه الآلة الرافعة . وكل حركة منها لها وظيفتها التعبيرية وان كانت في مجملها تستخدم فى مصاحبة جسم متحرك . وخلق وهم الحركة لجسم ثابت ، ووصف مكان أو حدث ذى مضمون مادى أو درامى محدد . وتحديد العلاقات المكانية بين عناصر الحدث . والتجسيم الدرامى لشخصية أو شيء مقدر له أن يلعب دورا هاما فى بقية الحدث والتعبير الذاتى عن وجهة نظر شخصية متحركة . والتعبير عن التوتر العقلى لشخصية بوجهة نظر ذاتية أو موضوعية .

ويمثل **الزى** وسيلة رئيسية للتعرف على الشخصية فهو الذى يحدد الوطن والجنس والمستوى الاجتماعى ، ونوع الشخصية . وفى بعض الاحيان تلعب الازياء دورا رمزيا مباشرا فى الحدث مثل « المعطف » الذى يحيا ويموت من أجله الموظف المسكين فى فيلم « لاتوادا » عن قصة جوجول . واخيرا يستطيع صانع الملابس أن يخلق مؤثرات سيكولوجية بالغة الدلالة بتطوير شكل ونوع الملبس مع تطور الشخصية .

كما يسهم **الديكور** فى الحدث ، ويعاون فى خلق الجو السيكولوجى للدراما .

ومن الطرق الفرعية للسرد الفيلمى : العناوين ، الصحف ، دفتر اليوميات ، التعليق ، بالاضافة الى الحيل السينمائية مثل : عدم الوضوح ، الابطاء ، الاسراع ، تشويه الصورة ، القطع ، المزج ، الاختفاء والظهور التدريجى . وتستخدم هذه الامكانيات بطريقة ذاتية او موضوعية ، واقعية أو غير واقعية .

• • •

ومن الواضح ان كل العوامل المذكورة حتى الآن تنصب على تحديد الأبعاد المرئية للصورة السينمائية وامكانياتها التعبيرية . ولا بد أن تصل كل هذه العوامل في النهاية الى شكل محدد على الشاشة . فكيف يتم تحديد هذا الشكل الذى يحقق التكامل فيما بينها ؟

يتم ذلك بمراعاة اصول التكوين ، ويختلف التكوين في فن الفيلم عنه فى أى فن آخر من الفنون المرئية بحكم اختلاف مكونات كل منها عن الآخر وان كانت تشترك فيما بينها فى بعض الأسس العامة . والتكوين الجيد على حد قول ماسكلى هو « ترتب العناصر المصورة بحيث تصبح وحدة مترابطة فى كيان كلى متناسق ، بقصد الحصول على أفضل تأثير ممكن لدى جمهور المشاهدين (٣١) » . وطالما أن رؤية الفيلم هى تجربة شعورية فيجب أن يراعى فى الطريقة التى يتم بها تكوين المنظر وتحديد الحركة داخلها واعداد الاضاءة الخاصة بها

(٣١) Joseph Mascelli, Five C's of cinematography p. 197.

والتصوير والمونتاج .. توجيه مشاعر الجمهور نحو هدف السيناريو ــ وان يتركز انتباه المشاهد ــ فى كل لحظة من لحظات الفيلم ــ على ما هو اكثر اهمية بالنسبة للقصة ، سواء كان ممثلا أو جسما أو حركة ما .

ويمكن للمخرج ان يبدأ فى معالجة التكوين بالاجابة على هذا السؤال : ما الذى يمكن ان افعله ازاء هذا الموضوع مما يساعد على سرد القصة ؟ ... ويجب أن يتم تحليل السيناريو وتحليل الموضوع لتحديد التأثير المطلوب . ومهما كان الهدف من السيناريو يجب أن يتم تكوين المناظر بحيث يؤكد الجوانب الهامة للصورة ، ويوحى للمشاهد بالاستجابةالنفسية المقصودة . ولا شك أن التفكير بالصورة والاهتمام بوسائل التكوين النفسية سيؤديان الى خلق الجو المطلوب .

وفيما عدا مراعاة تأكيد العنصر الهام فى الصورة يجب أن يراعى ايضا عامل التوازن Balance بين محتوياتها . وعامل التتابع Sequence ويمثل ايقاع المسافات بين الشخصيات او المجموعات داخل الكادر . وعامل الثقل Stability وينتج عن وجود أو ارتباط جسم أو بعض الأجسام بأسفلالكادر . ويفرض وجوده الشعور الداخلى بقانون الجاذبية الأرضية .

وأدوات التكوين أو لغته التى يستعين بها على مراعاة العوامل السابقة ــ عوامل التكوين ــ والحصول على التأثير العاطفى المطلوب هى : الخطوط ، والكتلة ، والشكل ، والحركة . ولا بد أن تأخذ كل حالة ما يناسبها من أوضاع . فالتأثير الناتج عن غلبة الخطوط المستقيمة فى الصورة غير التأثير الناتج عن غلبة الخطوط المقوسة او المكسرة مثلا . وكذلكالحال بالنسبة للكتلة : خفيفة أو ثقيلة . والشكل : متماثل أو غير منتظم ، عميق او ضحل ، متماسك او منتشر ، والحركة : عرضية مثلا أو رأسية . واذا كانت عرضية فالتأثير الناتج عن اتجاهها الى اليمين غير التأثير الناتج عن اتجاهها الى اليسار . واذا كانت رأسية فالتأثير الناتج عن اتجاهها الى أعلى غير التأثير الناتج عن اتجاهها الى أسفل ... وهكذا ...

ويجب أن يكون من الواضح فى الذهن أن التكوين كما يقول الكسندر دين « هو البناء أو الشكل او التصميم الذى تتخذه الصورة ، وليس هو ، بأى حال ، معنى الصورة . ويستطيع التكوين أن يعبر عن الشعور ، والقيمة ، والجو الخاص بالموضوع من خلال اللون والخط والكتلة والشكل . ولكنه لا يحكى القصة . انه الجانب التكنيكى من الموضوع وليس الموضوع نفسه » (٣٢) . والحق ان هذا التحذير ينسحب على كل التحديدات التى سبق عرضها عن امكانيات اللغة السينمائية ، فهى لا تقصد لذاتها . وماسكلى يقول : « يجب ان يكون واضحا فى الذهن أن الفيلم الجيد هو نتاج التكوينات المشحونة بالفكر ونتاج الحركة المعبرة عن معنى سواء كانت للممثلين أو الكاميرا . وان المناظر الضعيفة هى نتاج التكوينات الخاوية من الفكر والحركة التى لا معنى لها للممثلين او الكاميرا ، الأمر الذى يعوق سرد القصة بدلا من المساهمة فى تدعيمه (٣٣) » .

• • •

حتى الآن لم نتناول من قريب أو من بعيد جانبا هاما من جوانب الفيلم وهو الصوت . والسبب ان الصورة هى الدعامة الأساسية لفن الفيلم ويأتى الصوت بعدها . والصوت يكمل الصورة ولكنه لا يقل عنها اهمية فى بعض

(٣٢) A. Dean, Fundamental of Play Directing, p. 137.

(٣٣) J. Mascelli, The Five C's of Cinematography, P. 198.

الأحيان . وفى أحيان أخرى – أقل – قد يفوقها أهمية .

وقد ظلت الصورة السينمائية صامتة حوالى ٣٠ سنة من عمرها منذ اختراعها عام ١٨٩٨ وعندما نطقت عام ١٩٢٩ ، نطقت كفرا ، فقد امتص الصوت اهتمام العاملين بالفيلم ، وكان ذلك على حساب الصورة ، فقضى على ما حققته من مكاسب فنية . ولذلك عارض فى استخدامه بعض الفنانين الذين اعتقدوا ان الصورة المتحركة هى عماد فن الفيلم أولا واخيرا . وهى ما يميزه عن الفنون الاخرى ويجعل منه فنا مستقلا عن غيره . وكان منهم رينيه كلير الذى عارض استخدام الصوت ثم كان من اوائل من استخدموه بطريقة ابداعية مما ساعده على تدعيمه .

وكان **ارنهيم** على راس منظرى السينما ممن عارضوا بشدة فى استخدام الصوت . لأن الصوت فى رأيه يقرب بين السينما والواقع . وما يجعل السينما فنا – كما سبق أن رأينا عنده – هو ما يباعد بينها وبين الواقع . ولذلك فهو ضد كل المخترعات الحديثةالاخرى التى تحاول ان تقرب بين السينما والواقع غير الصوت مثل الالوان والسينما المجسمة . وقد أغفل ارنهيم بذلك عاملا هاما لا يمكن أن يكتمل العمل الفنى بدونه وهو قدرة الفنان نفسه على تطويع مثل هذه المخترعات ليجعل منها فنا . وهو ما حدث بالفعل بالنسبة لاستخدام الصوت ثم الالوان فيما بعد .

ويتكون الصوت في الفيلم من عناصر ثلاثة هى : الكلمة والموسيقى والمؤثرات الصوتية . مثل صوت العربات أو دقات الساعة أو الضوضاء العامة .

ويؤدى وجود الصوت فى الفيلم فضلا عن الاحساس بالواقع الى الاستخدام الطبيعي للكلمة ، وتحرير الصورة الى حد ما من دورها التفسيرى . واكتساب بلاغة الايجاز للصوت أو الصورة بفضل ازدواجهما . وقد اصبح للصمت – بفضل استخدام الصوت ايضا – دور درامي كرمز للموت أو الخطر أو العزلة ... كما أتاح الصوت خلق انواع شتى من التوريات والرموز . والافادة من الموسيقى لا كعنصر صوتى فحسب ، وانما كوسيلة للتعبير . ويفيد الصوت في توسيع اطار الصورة حينما يأتى من خارجها دون ان نرى مصدره . ويمكن استخدام هذه الحيلة للحصول على تأثيرات عاطفيةمختلفة مثل المفاجأة او التشويق أو التعليق على ما نراه داخل الكادر .

والعالم الفيلمى يكون على عكس العالم الحقيقى (كما يريد ارنهيم) حينما يحتوى على موسيقى ، فالموسيقى تكون له بعدا ذاتيا . ومن ثم فهى تمثل عنصرا نوعيا فى فن الفيلم . فقد تكون الموسيقى بديلا عن صوت حقيقى كانفجار قنبلة مثلا ، او تتسامى بصوت أو صرخة . أعنى ان الصوت او الصرخة تتحول شيئا فشيئا الى موسيقى ، او تجسم حركة او ايقاعا بصريا او صوتيا .

على انه ينبغى على الموسيقى أن تؤثر بوصفها كلا ، لا أن تكون مهمتها مجرد مضاعفة المؤثرات البصرية وتكبيرها . وان تسهم بشكل لطيف ومستور ، فى خلق جو العمل الفنى العام والجمالى والدرامى وهذا هو الأهم . وان تأثيرها – على حد قول مارتن (٣٤) – ليكون أكثر نجاحا وفاعلية بقدر ما تكون مسموعة لا مستمعا اليها .

والواقع انه يوجد خطر حقيقى من ان تحل الموسيقى محل الصورة ، وبالتالى تضعفها ، كما يفعل الحوار أيضا فى كثير من الاحوال . اذ لم يقتصر هذا الخطر على المرحلة الاولى من

(٣٤) M. Martin, Le Langage Cinematographique

بداية دخول الصوت وانما ظل قائما حتى الآن يفسد الكثير من الافلام كما هو واضح فى معظم أفلامنا المصرية ، والكثير من الأفلام الأجنبية أيضا .

والسينما ليست فنا قائما على الكلمة بل على الصورة كما سبق القول . وما الكلمة فيها الا وسيلة تعبير ضمن وسائل أخرى مما سبق ذكره . وفى الوسع أن يكون هناك تآلف أو تناقض بين الكلمة وما نراه على الشاشة أو بينها وبين الموسيقى المصاحبة . ويمكن حذف الكلمة لمصلحة الصورة والعكس جائز .

وقد كانت المدرسة الروسية وعلى رأسها **ايزنشتين** أول من تنبه الى قيمة الصوت الابداعية . ولكنها بالغت فى تقديرها حينما قررت ضرورة عدم مزاملة الصوت للصورة ، بمعنى أن ما يقدمه الصوت يجب أن يكون خلاف ما تقدمه الصورة على أن ينتج من الجمع بينهما فكرة ثالثة . ولم يستطع ايزنشتين نفسه أن يحافظ على هذا المبدأ فخرج عليه في أول أفلامه الناطقة « الكسندر نيفسكى » ، واستخدم الصوت فى الفيلم متزاملا مع الصورة كما استخدمه غير متزامل معها . وأصبح هو الوضع المعترف به حتى الآن في استخدام الصوت وفى نطاقه حقق الفيلم انتصارات فنية رائعة من التوافقات والمقابلات بين الصوت والصورة .

وبفضل الاستخدام المبدع للصوت الى جانب الصورة يواصل فن الفيلم تقدمه على أيدى كبار الفنانين المحدثين من أمثال **انطونيونى وفيللينى وبرجمان وآلان رينيه وتريفو وجودار وساتياجيت راى وكيرو ساوا وغيرهم** . ولولا كفاح السابقين لتدعيم قيمة الصوت الابداعية وقدرة اللاحقين على الافادة من الصوت والصورة معا فى بناء متكامل لما استطعنا التمتع بتلك الاعمال الفنية العظيمة التى خلفها لنا فن الفيلم ولا زال يبدعها من أمثال الصحراء الحمراء والحياة الحلوة وساعة الذئب واحبك احبك وفهرنهيت ٤٥١ وعلى آخر نفس و ٤٠٠ ضبية وأنين المر ، وراشمون وغيرها .

• • •

لقد ناقشنا فيما سبق مفهوم الرواية . وخلصنا منه الى أن الرواية تقوم على سبعة أركان هى : الحكاية ، الشخصيات ، الحبكة الروائية ، الخيال، التنبؤ ، النموذج ، الايقاع. وتأخذ الرواية انماطا مختلفة من الحبكة : حبكة رواية الشخصية ، وحبكة الرواية الدرامية ، وحبكة الرواية التسجيلية . وقلنا ان الفيلم فى سرده للأحداث يستوعب هذه الانواع المختلفة من الحبكة كما يستوعب دعائم الرواية السبع .

وعندما ناقشنا مفهوم الفيلم حددنا سماته الفنية الخاصة ووجدنا أن منها ما يعزله عن الواقع مثل : الاطار ، انعدام العمق ، انعدام الشعور بالاحساسات غير المنظورة أو المسموعة، انعدام الألوان فى الفيلم الابيض والاسود ، عدم الاتصال فى المكان والزمان . ومنها ما يمثل عوامل ايجابية خاصة مثل : المونتاج ، زاوية الكاميرا ، حركة الممثل والاجسام داخل الكادر . حركة الكاميرا ، الملابس ، الديكور ، التكوين ، الامكانيات الصوتية .

وفيما يلى نواصل المزيد من الاقتراب الى داخل كل من الرواية والفيلم من خلال ثلاث مشاكل اساسية تعمل على تحديد الامكانيات التعبيرية في كل منهما . وتتمثل هذه المشاكل فى : مشكلة المجاز ، ومشكلة الزمان والمكان ، ومشكلة الجمهور .

أولا ـ مشكلة المجاز بين لغة الأدب ولغة السينما

أ ـ المجاز في لغة الأدب : المجاز اللغوى هو وسيلة الرواية الخاصة فى ترجمة الصدمة الناجمة عن التشابه بين الأشياء . وتعمل اللغة بذلك على ربط العالم معا ، ذلك العالم الذى يبدو للعقلية البسيطة وكأنه عالم مفتت

الى ذرات أو عالم هيولى . وتتميز المجازات الأدبية بالثراء فيما تتضمنه من معان أخرى غير المعنى المباشر للكلمة . ولا ترجع قوة المجاز الى صفته الرمزية فقط ، وانما ترجع الى قدرته على الارتباط بالمعانى المقصودة بغير احداث أى خلل بالنسبة للمعنى الأصلى . « والمجاز ــ كما يقول العقاد ــ من جاز المكان او جاز به غير معترض ، ويقال هذا جائز عقلا، أى غير ممتنع ولا اعتراض عليه وهذه كلمة مجازية ، يمكن أن تنطلق فى هذا المعنى ، أو أنها تحتمله مع معناها الأصيل » . (٣٥)

« والمجاز هو الاداة الكبرى من ادوات التعبير الشعرى ، لأنه تشبيهات وأمثلة وصور مستعارة واشارات ترمز الى الحقيقة المجردة بالاشكال المحسوسة . وهذه هى العبارة الشعرية فى جوهرها الأصيل » (٣٦) . وتقول فيرجينيا وولف ــ فى كتابها « السينما والحقيقة » ــ ان الصور الشعرية تستدعى عديدا من الايحاءات ليست الايحاءات البصرية سوى واحدة منها . وابسط الصور مثل « حبى يشبه وردة ، وردة حمراء ، نبتت حديثا فى يونيو » تجعلنا نشعر بانطباعات النداوة والدفء واللون القرمزى ونعومة الوريقات مختلطة بايقاع الكلمات الذى يحمل صوت العاطفة وتردد الحب . وكل ذلك مما نحصل عليه بالكلمات ، والكلمات وحدها ، يجب على السينما أن تتجنبه . (٣٧)

وترى فيرجينيا وولف أن نتائج تحويل التعبير اللغوى الى صور مرئية هى نتائج خطيرة بالنسبة لهما معا . فالخلاف بينهما على قدر من الاتساع لايمكن تجاوزه . فاللغة لها قوانينها الخاصة ولا يمكن فصل الشخصيات الادبية عن اللغة التى تشكلها . ومن ناحية أخرى فان السمات الخارجية لهذه الشخصيات لا تبدو كافية فى الغالب . وهى ما تعتمد عليها اللغة السينمائية .

هل معنى ذلك هو الغاء مشروعية ترجمة الأثر الفنى الى أثر آخر ؟

نقلا عن رأى الدكتور **عبد الحميد يونس** بتصرف (٣٨) يمكننا القول بأن اللغة الفنية ، اذا نظرنا اليها باعتبارها اسلوب الفنان الخاص الذى يشكل به عمله الفنى ، وان التجربة أو الموقف لا يتكرران بتفاصيلهما واماراتهما ، فان ترجمة الأثر الفنى الى شكل آخر ، لايمكن أن تتحقق . اما اذا نظرنا الى الفن باعتباره وسيلة حيوية وهامة من وسائل الاتصال بين الناس ، وأن اللغة الفنية ليست نشاطا فرديا مقصودا على مبدعيه ، ولكنه يستهدف ــ الى جانب انتزاع البقاء من عوامل الاضمحلال والذبول ــ نقل خبرة انسانية وشعور انسانى الى آخرين، ففى هذه الحالة يمكننا القول بنقل العمل الفنى الى عمل فنى آخر ، ولكن بشروط : فلابد أن يكون الناقل من أصحاب المواهب الفنية أولا ، وأن يستكمل دراسة الأثر الذى يريد أن ينقله ثانيا . وشرط ثالث أرى ــ من ناحيتى ــ اضافته وهو أن يكون الناقل الموهوب على دراية تامة بامكانيات لغة الفن الذى ينقل اليه الأثر .

واذا أمعنا النظر فى اللغة السينمائية نجدها قادرة أيضا على التعبير الرمزى ولكن باسلوبها الخاص سواء على مستوى الصورة أو على مستوى الصوت .

---

(٣٥) ص ٤٣ اللغة الشاعرة ــ عباس محمود العقاد .

(٣٦) ص ٤٠ ــ المرجع السابق .

(٣٧) George Bluestone, Novels into Film, p. 21.

(٣٨) مجلة عالم الفكر ــ المجلد الثانى العدد الاول ١٩٧١ ص ٤٢ ــ الكويت .

ب ـ المونتاج والمجاز السينمائي : عندما نريد تصوير شخص يلقي بنفسه من نافذة على ارتفاع خمسة طوابق فنحن نصوره فى بداية الحركة دون ان تظهر الشبكة التى ستتلقاه أسفل النافذة . ثم نصوره في لقطة أخرى وهو يسقط على الأرض من ارتفاع بسيط . وبالجمع بينهما بالمونتاج نحصل على التأثير المطلوب لحركة السقوط المستمرة . وهو بالضبط ما فعله جريفيت فى الحكاية البابلية من فيلم التعصب . فالكاميرا لا تتبع الطبيعة وانما يختار المخرج نقطتين فى الحدث ويترك ما بينهما ، ويستكمله خيال المشاهد . ولا شك ان هذه القدرة غير العادية على الايحاء هى قدرة فريدة تختص بها الفنون الدرامية . ويحذرنا **بودفكين** بالا نعتبر مثل هذه العملية خدعة . وانما هى طريقة عرض فيلمية تماما حذف خمس سنوات تفصل بين الفصلين الاول والثانى مثلا على المسرح . **ومن ثم تصبح طريقة ربط اشرطة الفيلم فى التعبير السينمائى ذات وظيفة بنائية أساسية . اذ ينفجر عن الجمع بين شريطين معا معنى ثالث . وتمثل هذه العملية جوهر مفهوم ابرنشتين فى المونتاج .**

وبالقطع من لقطة الى اخرى نستطيع ان نحصل على تقابل ساخر . كالانتقال من حلبة الرقص فى « المتسلق The Prompter حيث يحقق » اليس جونيس » انتصارا اجتماعيا بالرقص مع الكونتيس ، الى لقطة للسجق فى المقلاة يتقلى على النار ، ونكتشف أننا في اليوم التالى حيث تعد له أمه وجبة طعامه فى مطبخهم الحقير . كما يمكن للمخرج أن يستخدم ما يسمى بالمونتاج المتوازى . مثل الانتقال بين امراة تستسلم لغزل عشيقها وزوجها في مكتبه يغازل سكرتيرته . أو أن نحصل على تعبير رمزى على غرار ما تم فى فيلم « الاضراب » بالانتقال من العمال المتظاهرين الى ثور يذبح فى فناء المذبح . وفى « الملاك الأزرق » استخدمت الطيور ببراعة فنية كنوع من الليتموتيف .

ويرى « **بلوستن** » أن « مثل هذه الامكانية فى الحصول على التعليقات الابداعية المميزة عن الترجمة اللفظية ذات التأثير المماثل ، من الامكانيات الجديدة التى لم يسبق وجودها فى الفنون » (٣٩) . غير أنها الان لم تعد على نفس المستوى من الجاذبية التى كانت عليها من قبل فى بداية استعمالها . والواقع أنها لاتخلو من رائحة الترجمة الحرفية للأسلوب الأدبى . فالانتقال من المتظاهرين الذين يطلق عليهم الرصاص مثلا الى الثور الذى يذبح ، يماثل تماما قولنا : « انهم يقتلون الرجال كما لو كانوا يذبحون الثيران في المذبح » . ويبدو التكلف والافتعال فى حالات كثيرة من استخدام هذه الطريقة فى التعبير حيث يفاجئنا ظهور مشهد ذبح الثور مثلا يقتحم الحدث الأصلى ويقطعه فارضا نفسه على المتفرج مما يقلل من قيمته كتعبير فنى موحى ، الأمر الذى أصبح من الضرورى مراعاته الآن عند استخدام مثل هذه الوسائل باحترام الحدث الأصلى بالحرص على أن ينبع التعبير الرمزى الموحى من داخله . والمفروض أن الحدث الرمزى لا يقصد لذاته كرمز والا فقد قيمته . وانما يأتى كجزء اساسى من الحدث نفسه وتأتى قيمته الرمزية تالية بعد ذلك لتوسيع معناه .

وبنفس النظرة يجب أن نقرأ بحرص تقريظ مالرو لامكانية اخرى من امكانيات المونتاج فى هذا المجال وتتمثل فى قدرته على ربط اللحظات الحاسمة فى حياة الابطال بالجو المحيط بها أو بالعالم كله ، وهى الوسيلة التى يستخدمها كونراد فى الادب بانتظام كما استخدمها تولستوى في مشهد الليلة التى نرى فيها الامير اندريه الجريح يتأمل السحب بعد معركة اوسترليتز ، فى رواية الحرب والسلام .

---

(٣٩) George Bluestone, Novels into Film, p. 26

ويرى مالرو أن الفيلم الروسى قد استخدم هذه الوسيلة استخداما بديعا في فترة ازدهاره . (٤٠)

وقد خاق التعبير الفيلمى ـ فضلا عن ذلك ـ علاقة جديدة بين الأشياء المتحركة وغير المتحركة ، تلك العلاقة التى اصبحت تمثل اساسا من اسس التفكير التشكيلى للفيلم ومن المعروف ان العلاقة بين الانسان والاخر تقوم فى أغلبها على الحوار بالكلمات . وليس هناك من يدخل فى حوار مع الأشياء . ولهذا تتميز علاقة الممثل بالاشياء بجاذبية خاصة في تكنيك الفيلم .

ان الانسان بالاشياء داخل تكوين الكادر تصح متعددة الأبعاد . و «تقديم احد الممثلين مرتبطا بشىء ماسيطل دائما منهجا من أقوى مناهج البناء الفيلمى ». كما يقول **بودفكين** . ويكفى ان نتذكر **شابلن** لنرى تطبيق هذا المبدأ فى مشاهد الارغفة الراقصة فى «البحث عن الذهب» ، ورقصة الكرة فى « الديكتاتور العظيم » ، وتغذية الآلة في العصور الحديثة ، والزهور والخمور فى «مسيو فردى »، ومسرحية البرغوث القصيرة فى « أضواء المسرح » . وتمثل هذه المشاهد بعض النماذج لامكانية شابلن غير المحدودة في اختراع علاقات بالاشياء .

ويتكىء **شابلن** على البواب كما لو كان يتكىء على عمود نور . فيحول بذلك المتحرك الى غير متحرك . كما تدب الحياة في زنبرك الساعة فى فيلم « دكان الرهائن » ويصبح غير المتحرك متحركا . وبذلك يتبادل كل من الانسان والاشياء مواقعهما .

ولم يقتصر الفيلم على اكتشاف طرق جديدة لترجمة المعانى بايجاد علاقات بين المتحرك وغير المتحرك من الأشياء . بل ان المظهر الخارجى للانسان كذلك أعيد اكتشافه. وقد كان لقدرة اللقطة القريبة ـ قدرتها الفائقة ـ على ترجمة العاطفة ، ما جعل « بيلا بالاش » يضع الفيلم مساويا فى أهميتة لأهمية اختراع الطباعة . لقد اصبح الوجه نوعا اخر من الاشياء فى المكان . و «ايماءات الوجل المرئية لايقصدبها ترجمة المفاهيم التى يمكن التعبير عنها بالكلمات ، وانما يقصد بها التعبير عن تلك التجارب الداخلية ، وعن تلك العواطف غير العقلية التى تظل غامضة حتى بعد ان يقال كل ما يمكن قوله . (٤١) « وينبه بيلا بالاش بذلك الى الامكانيات عير المسبوقة للوجه الانسانى فى مجال التعبير الفنى . وقد عملت هذه الامكانيات على خلف نوع مختلف تماما من التمثيل . وان براعة وجه مدام فالكونتى في فيلم درايز عاطفة جان دارك « أو وجه جوليتا فى فيلم فيللينى « الطريق » . تلك البراعة الفائقة لم تكن مفهومة لأى شخص فى الفنون الدرامية قبل اكتشاف فن السينما » .

وهكذا نستطيع بواسطة الاختيار والربط ، وبواسطة المقارنة والمقابلة ، أن نجد ما يسمح لصانع الفيلم من خلال المونتاج ، بتحقيق معادل سينمائى فريد للمجاز الأدبى .

جـ ـ الاستخدام المجازى للصوت :

سبق أن تعرضنا لقيمة الصوت التعبيرية للفيلم . وكان من الأمثلة التى ضربناها على استخدامه الفني ما يرفع من قيمته الى مستوى الاستخدام المجازى . **وكل ظاهرة صوتية ترمى ـ دون أن تدخل مع الصورة فى منافسة**

---

(٤٠) ص ٢٢٣ الرؤيا الابداعية ـ ترجمة اسعد حليم .

(٤١) Novels into Film, p. 27.

خاصة بالمعنى ـ الى الحصول على قيمة أوسع واعمق من مظاهرها الواقعية ، تعتبر رمزا ، وفى هذه الحالة يتحقق ما يطلق عليه الاستخدام المجازى للصوت . ويمكن تقسيم الصوت بهذا المعنى الى واقعى ، ويقصد به كل الأصوات الصادرة عن الصورة أو البيئة المحيطة كنتيجة منطقية لها . وغير واقعى : ويقصد به الأصوات التى لاتصدر عن الصورة كنتيجة طبيعية لها . وهو فى الحالتين اما أن يكون متآلفا مع الصورة أو متناقضا معها .

ونضرب مثلا على استخدام المجازى للصوت الواقعى المتآلف مع الصورة : نفثات بخار القاطرة التى تتآلف مع عجيج الجنود الراحلين الى الجبهة . أو صوت الرعد مع مشهد عنيف . أو موسيقى رومانسية تصدر عن راديو فى الصورة مثلا مع مشهد حب . اما الواقعى المتناقض فيكون مثل استخدام موسيقى راقصة من مصدر فى المكان مع مشهد لمشادة عنيفة أو استخدام صوت اعلان تليفزيونى عن شهادات الاستثمار مثلا مع مشهد لشخص مفلس يجلس مفكرا فى امره .

أما الاستخدام المجازى للصوت غير الواقعى المتآلف مع الصورة فيكثر استخدامه فى الافلام الكوميدية كما فى « المليون » الذى سبق ذكره حيث نرى مشهد تنازع الاطراف المختلفة للحصول على الجاكته يصاحبه صوت صفارة حكم فى مباراة وهمية لكرة القدم . ومثل آخر شخص يشرب مادة لاذعة نسمع على اثرها أصوات غريبة ذات مؤثر كوميدى كما لو كانت صادرة عن معدته. وفي فيلم هيتشكوك « نفوس معقدة » يصاحب مشاهد القتل التى يقوم بها انتونى بيركنز صوت صياح صقور . وفى فيلم « بلاعودة » Point Blank يمثل نفس الاستخدام تجسيم صوت وقع اقدام **لى مافين** بصورة غير واقعية اثناء سيره فى ممر طويل فى عزم واصرار لبدء رحلة انتقام .

ومن الأمثلة على استخدام الصوت غير الواقعي المتناقض مع الصورة على مستوى مجازى أن نرى شخصا فى محنة بينما نسمع من خلال تخيلاته أصوات ضحكاته أثناء لحظات سعيدة سابقة . ومن فيلم **كارل فورمان** « المنتصرون » نرى مشهدا يتم فيه اعدام بعض الأسرى يوم عيد الميلاد فيصاحب المشهد أغنية عيد الميلاد بصوت كورال من الأطفال .

●●●

ثانيا ـ مشكلة الزمان والمكان

تبرز مشكلة الزمان والمكان بين الفيلم والرواية عند محاولة التعبير عن جوانب ثلاثة هى : الشعور الداخلى ، والزمن الحسابى ، والزمن النفسي . وتتحدد امكانية كل من الرواية والفيلم فى التعبير عن هذه الجوانب كما يلى :

أ ـ الشعور الداخلى :

ان ترجمة الحالات العقلية كالتذكر والحلم والتخيل ، عن طريق الفيلم ، لا يمكن أن تصل الى نفس المستوى الذى تتم به عن طريق اللغة . فالصورة الفيلمية ، صورة خارجية فى المكان . والاحلام والذكريات لا توجد في مكان ، وانما توجد فى الشعور الداخلى للفرد . لذلك لا يمكن تمثيلها بقدر كاف من الوضوح بلغة المكان. وبعبارة اخرى، فان الفيلم الذى يتعامل أساسا مع المكان، لا يمكنه نقل التفكير ، ذلك أن التفكير عندما يتحول الى الخارج لايصبح تفكيرا .

والفيلم بتنظيم الاشارات الخارجية الخاصة بالادراك البصرى أوبالحوار ، يمكن أن يأخذ بيدنا الى الاستدلال على التفكير ، ولكنه لايستطيع ان يعرض علينا التفكير مباشرة. يمكنه أن يعرض علينا شخصيات تفكر ، وتشعر ، وتتكلم ولكنه لا يستطيع أن يعرض

علينا تفكيرهم أو شعورهم . فالفيلم ليس تفكيرا ولكنه مدرك حسى .

وإلى هذا السبب يرجع سوء العرض الصوري دائما للاحلام والتذكر على الشاشة . وتبدو الأساليب المكانية مثل المزج أو الطبع المزدوج غير مرضية – نوعا – في التعبير عنها . فالأثر الواقعي للصورة يظل فى غاية القوة . واذا تقبلنا مثل هذه الأساليب ، كمحاولة لتجاوز الفجوة بين التعبير المكاني والتجربة غير المكانية ، فانما نتقبلها باعتبارها تقاليد سينمائية ، وليس باعتبارها ترجمة للشعور .

ويمهد لنا هذا الكشف عن الامكانيات المتقابلة بين الفيلم والراواية فى ترجمة الشعور الى مزيد من الكشف عن علاقة هذين الواسطين بالزمن .

ب – البناء الزمنى : تكاد قدرة الفيلم على التعبير عن الزمان لا تقارن بقدرة الرواية الواسعة فى اعتمادها على اللغة . فبينما لاتملك الصورة غير التعبير عن الزمن الحاضر البسيط ، حتى الماضى والمستقبل فيها يتحول الى حاضر مرئى بالنسبة للمتفرج ، فان اللغة تملك بناء متكاملا أو شبه ذلك من التعبير عن الزمن . وهو بناء على قدر كبير من التعقيد والتشابك والاحكام معا .

ان اللغة – واللغة العربية خاصة فى رأى اساذنا العقاد (٤٢) – تملك ثروة هائلة من الألفاظ التى تعبر عن الزمن ، منها اللحظة ومنها القرن وبينهما النهار والليل واليوم والاسبوع والشهر والفصل والعام وينقسم كل منها الى أقسام أدق بحيث تقدم اللغة بهذه الألفاظ خريطة عامة تحدد مسار الزمن الفلكي الذى يفرضه وضع الأرض بالنسبة للشمس وحركتها اليومية (حول نفسها) أو السنوية (حول الشمس) .

وتعبر اللغة عن نفس الزمن باكثر من لفظ . كل منها يحمل دلالة نفسية او يعبر عن حالة خاصة الى جانب تحديده للزمن يشترك فيه مع مرادفه مثل : البكرة والضحى ، أو الغدوة والظهيرة ، أو القائلة والعصر ... وبالنسبة للطول والقصر فى المدة نجد كلمات مثل اللمحة للوقت القصير والردح للوقت الطويل ، والفترة للمدة المعترضة بين وقتين ، والعهد للزمن المعهود المقترن بمناسبة ، والدهر للمدة المحيطة بجميع الازمنة والعهود والاحيان ... وهكذا .

والفعل ينقسم فى اللغة الى ما هو ماض ومضارع ومستقبل . وداخل هذا التقسيم نجد من الأفعال ما هو قريب أو بعيد ، أو تام أو مستمر .. ويتعقد التعبير اللغوى عن الزمان بما تتضمنه بعض الافعال من معان غير ما تدل عليه صيغتها من ناحية الصرف . كما في أفعال الدعاء والرجاء مثل « صحبتك السلامة » ، فالمعنى غالب على اللفظ ، وهو بالبداهة معلق بالاستقبال ، وفى بقائه على صيغة الماضى ما يشعر بقوة الامل في الاستجابة . كأن ما يرجى أن يكون قد كان واصبح من المحقق المستجاب .

ويختلف معنى الفعل الواحد باختلاف ادوات الشرط المستخدمة معه فاذا كان قولنا « ان حدث هذا » يفيد الاحتمال الضعيف . فنفس الفعل مع « لو » بدلا من « أن » يفيد الاحتمال مع الفرض والتقدير وقد يفيد الامتناع ، ومع « متى » يفيد الشرط المعلق على توقيت منتظر أو متفق عليه . واذا دخلت عليه « مهما » أو « ايان » أو « انى » فانها تربط السببية أو النتيجة العقلية على الاطلاق دون تقيد بالزمن .

وكذا الحال بالنسبة لاستخدام ادوات النفى فالنفى بـ (لم) مع الفعل المضارع يعنى نفى الحدوث ، وهو بالبداهة لا يكون الا لزمن

(٤٢) انظر ص ٧٣ ، اللغة الشاعرة – عباس محمود العقاد .

ماض . أما (ما) فتدخل على المضارع فتفيد نفي الابتفاء لا الحدوث . فحين نقول « ما يحدث هذا » يعني أن هذا لا ينبغي أن يحدث . واما اذا قلنا « لمّا يحدث هذا » فنعني نفي الحدوث مع انتظاره في المستقبل .

ومن أساليب اللغة للدلالة على الزمن ما يتعلق بالازمنة المعلقة التي يفرض حدوثها فيما مضى أو ما يلي في حالات مشروطة او متخيلة ولكنها ليست قاطعة ولا منتهية الى نهاية حاسمة مثل قولنا « لعله يكون مصورا كبيرا لو نشأ قبل عصره » أو قولنا « في مثل هذه الساعة من الغد يكون قد حضر » .

ويكفي هذا القدر من البناء الزمني في اللغة ليدلنا على مدى تعقيد هذا البناء ، ومدى صعوبة نقله الى الصورة السينمائية بهذا القدر من الاحكام ، هذه الصعوبة التي تصل الى حد الاستحالة في معظم الحالات . ولنأخذ مثلا العبارة السابقة « لعله يكون مصورا كبيرا لو نشأ قبل عصره » . فقد تكلفنا محاولة ترجمتها تصوير الرجل وهو يعاني من الفشل في عصره ثم تصويره في عصر سابق يحقق النجاح مما قد يستغرق فيلما بأكمله أو فصلا منه على الأقل . ومع ذلك فستبقى كلمة « لعل » دون ترجمة . ذلك أن الصورة اذ تظهر على الشاشة تمثل نهاية حاسمة .

وكذلك يستحيل على الصورة أن تعبر عن النفي لأن وجودها حالة اثبات دائما . والنفي فيها هو عدم الوجود أصلا ، لا الوجود منفيا مثل اللغة . فنحن حينما نقول في اللغة « لم يحدث » نضع الوجود الذي يمثله فعل « يحدث » وننفيه في نفس الوقت. أما السينما فانها اما ان تصور الحدث فيكون موجودا او لا تصوره فيكون عدما .

والفيلم الذي يصور رجلا يحلم – مثلا – بوضع معين نعلم فيما بعد أنه لم يحدث ، لا يماثل قولنا ان هذا الشيء لم يحدث ، وانما هو يمثل تكنيك سرد . ويماثل في ذلك نفس التكنيك الروائي الذي يعتمد على مفاجأتنا في النهاية بأن كل ما سرده لم يكن سوى مجرد حلم ، وقد اخفى عنا هذه المعلومة في البداية . والفارق واضح بين التعبير اللغوي الذي ينفي الحدوث والتكنيك الفني في العرض الذي يخفي قصدا معلومة معينة ليفاجئنا بها في النهاية .

كما يستحيل على الصورة ابراز هذه العلاقات الشرطية بين حدثين أو اكثر بما لها من متنوعات دقيقة من الاحتمال الى الامتناع الى الشرط المعلق على توقيت منتظر وما شابه .

أما عن القاموس اللغوي الواسع الذي يعبر عن التوقيت الفلكي فليس لدى السينما ما يماثله وكل ما يستطيع أن نصوره هو الليل والنهار والمساء والشروق أو الغروب ، أما الفصول فيمكن ان تدلنا عليها بعض المظاهر الخارجية مثل سقوط المطر أو السحب الكثيفة للتعبير عن الشتاء . وهي في هذه الحالات المحدودة لا تصل أيضا الى نفس المستوى من الدقة كما في اللغة .

ولكن اذا كانت السينما تفتقد دقة اللغة في التعبير عن الزمن فانها من ناحية أخرى تتميز لنفس السبب بالبساطة مما يجعلها لغة سهلة الفهم لكل الناس على خلاف اللغة التي قد يصعب فهمها حتى على اصحابها الاصليين . وقد وفر اعتماد السينما على استخدام الزمن الحاضر فقط الخلط الذي يمكن الوقوع فيه بين صيغة الفعل الماضي مثلا والمعنى الغالب عليه المعلق بالمستقبل كما في قولنا « صحبتك السلامة » .

والواقع أن الرواية اذ تملك ثلاثة ازمنة بينما لا يملك الفيلم سوى زمن واحد ، هو الزمن الحاضر ، فان كل ما يمكن قوله عن الزمن في

الوسطين ـ على حد قول بلوستن ـ ينبع عن هذه الحقيقة (٤٣) .

جـ ـ الزمن التاريخى او الحسابى :

لقد أصبحنا نألف الآن تمييز برجسون بين نوعين من الزمن :

الزمن التاريخى وهو زمن حسابى يمكن قياسه بعدد قليل أو كثير من الوحدات المنفصلة (بالساعة أو المترونوم) . والزمن النفسى الذى يطول أو يقصر داخل الشعور ، ويكون فى حالة من التدفق المستمر . فما هى علاقة كل من الرواية والفيلم بهذين النوعين من الزمن ؟

ويوجد الزمن التاريخى فى الرواية على ثلاثة مستويات أولية تتمثل فى :

الاستمرار الزمنى للقراءة . والاستمرار الزمنى للوقت الخاص بالراوى . والامتداد الزمنى للاحداث المروية .

تتميز حدود الزمن الحسابى بالنسبة لقراءة الروايةبمرونةاكثر مما تتميز به بالنسبة لمشاهدة الفيلم . فبينما يمكن قراءة الرواية فى اى مكان فى مدة تمتد من ساعتين الى خمسين ساعة . فالفيلم عامة يستغرق حوالى ساعة ونصف أو ساعتين . وان كان « التعصب » يستغرق اكثر من ساعتين ، والنسخة الكاملة من « أطفال الجنة » تستغرق أكثر من ثلاث ساعات ، ويستغرق « ذهب مع الريح » و « الحرب والسلام » أكثر قليلا من أربع ساعات .

ولا بد أن نلاحظ أن الامتداد الزمنى الواسع بالنسبة لقراءة الرواية ، يمنح القارىء قدرة اكبر على استيعابها ، لأنه يعيش منها مدة أطول . والى جانب ذلك فان قراءة الرواية تسمح بالتوقف والبداية من جديد او الرجوع الى الخلف أو القفز الى الامام ، وبذلك تسمح للقارىء بتحديد سرعته بنفسه لنفسه . ومن ثم تستطيع الرواية الاسهاب حيث يجب على الفيلم أن يراعى الاقتصاد .

وبينما تسمح الرواية للقارىء بضبط معدل سرعته نجد الفيلم يرتبط بمعدل سرعة العرض المحددة التى لا يمكن للمشاهد التحكم فيها . والنتيجة ، كما يمكن توقعها ، هى ما نشعر به من تفاوت بين الرواية والفيلم من ناحية حرية الحركة . حيث تتمتع الرواية بقدر اكبر من التلوين . أما الفيلم فتحكمه تقاليد دقيقة من هذه الناحية .

فاذا أراد الروائى أن يرتب سلسلة من الاحداث على اساس اللحظة الحاضرة فانه يكتشف ما ان يبدأ بتسجيل أول حادثة حتى تكون اللحظة الحاضرة قد ولت الأدبار . فالحاضر ـ كما يقول العقاد ـ شيء تبحث عنه فلا تجده . لأنه ما من لحظة مهما تقصر الا وهى كافية أن تجعله في حكم ما كان وليس هو حاضر الآن . وعلى حد قول الباحث **اتوجسبرسن** « آن لنا ـ على الأصح ـ أن نحسب ان الزمن ينقسم الى جزئين : ماض ومستقبل وبينهما حد الانفصال وقت حاضر كأنه النقطة الهندسية التى لا طول لها ولا عرض (٤٤) » .

واذا اكتشف الروائى انه قد يستغرق عاما من الزمن ليسجل يوما روائيا ، كما فعل سيرن ، فكيف يستطيع تجاوز هذا الفاصل

(٤٣) George Bluestone, Novels into Film, p. 48.

(٤٤) اللغة الشاعرة ـ ص ٨١ .

الزمنى بين الفن والحيـاة ؟ وطالما أن اللحظة الحاضرة فى تجدد دائـم ، كيف يمكن للنثر ، وهو عامل ثابت ، أن يأمل اللحاق بها ؟ . ان الروائى ما أن يختار لموضـوعه سـلسلة من الاحداث لا تنتهى الا في اللحظة الحاضرة حتى تدخل المستويات الثلاثة فى صراع مفتوح .

ويرتفع عن الفيلم جزء من هذا الصراع على الأقل ، بسبب عدم وجود احد هذه المستويات الثلاثة . فطالما أن الكاميرا هى الراوى دائما ، فنحن لا نشغل انفسنا بغير الاستمرار الزمنى للمشاهدة ، والمدة الزمنية للاحداث المروية . وحتى اذا ظهـر راو فى الفيلم فانه لا يغير من الامر شيئا ذلك ان الكاميرا ستشمله كجزء من العرض نفسه .

وتستطيع الرواية تغطيـة امتداد زمنى من الاحداث لا يستطيع الفيلم تغطيته بحكم حدود عرضه الزمنية . ويؤدى تحكم تقاليد العرض السينمائى الى التأثير على النتاج النهائى لكمية الاحداث المعروضـة . ويؤكد ذلك ما حـدث بالنسبة للنسخة الصامتة لفيلم « انا كارنينا » ثم النسخ الناطقة بعدها ، حيث اسقط فيها من الاصل الروائي قصة **ليفين وكيتى** كلية . ويذكـر « فيليب دون » كاتب السـيناريو المتمرس ، ان الصبى فى فيلم « كم كان الوادى اخضرا » لم يكبر ابدا ، ومعنى ذلك هو التخلى عن نصف الرواية ، وأن فيلم الكونت دي مونت كريستو لا يحوى أكثر من ٥٪ من الاصل ، وان كـلا من فيلمى « الـرداء » و « المصرى » لم يستخدم أكثر من ثلثى أصله الروائى . واذا كانت هذه الكمية المحذوفة تغير من الاصـل ، فالاختلافات الكيفية ــ فى التحليل النهائى ــ هى التى تضر بالاعداد السينمائى للرواية اكثر مما تضره الاختلافات الكمية .

د ــ الزمن النفسـي (والاختـلاف فى معـدل سرعته)

سـنتكلم هنـا عـن الزمـان النفسـي بمعنيين على الأقل : الأول يعنى الاختـلاف فى الاحساس بمعدل السرعة ، والثانى يعنى نوعا من التدفق بلا حدود يصعب قياسه .

ولايضاح المعنى الاول نشـير الى اختلاف احساسـنا بمقدار معين من الزمن المقـاس بالساعة . اذ يبدو قصـيرا اذا كان مزدحما بالنشـاط ويبدو طويلا اذا كنا نشغله بعمل غير محبب الى نفوسنا . رغم أن الزمن الحسابى واحد في الحالتين . وفى هذا النوع من الزمن النفسي ننظر الى كلمتى « طويل » و « قصير » من خـلال مقاييس معياريـة ، لا مقـاييس موضوعية .

وفي هذه الحالة تظل اللغة مناسـبة للقيام بعملها ، كما فى رواية **توم جونس** حيث نجد أن احداث الاسابيع الخمسة التى تشـغل ثلثى الرواية الاخيرين تبدو بالنسبة للقارىء وتوم معا ، اطول من احـداث العشرين سـنة التى تشغل الثلث الاول منها فقط .

كما وجد مخرج الفيلم طـريقة أيضـا الى التعبير عن مثل هذه الحالة سـواء بالتحكم فى سرعة الكاميرا أو بالتحكم في إشرطة السيلولويد التى يجمعها معا وفقا للتسلسل الذى يختاره. والمثل على استخدام سرعة الكاميرا للتحكم فى الزمن تصوير نمو النبات الذى يتم على الشاشة فى لحظات بينما يستغرق فى الطبيعة أياما وربما أسابيع . ويمكن الحصـول على تأثير عكسى بتوسيع الزمن عن طريق التحكم أيضا فى سرعة التصوير حيث يتم تصوير الموضـوع بسرعة أكبر فيبدو على الشاشة بسرعة أقل .

وبالتحكم فى أشرطة السيلولويد يستطيع الفيلم ان يعبر مثلا عن حالة رجل يبحث يوميا عن عمل دون جدوى بلقطات لاقدام الرجل تسير على أسفلت الشوارع تتداخل مع لقطات قريبة لرجال آخرين يهزون رؤوسهم بالنفى . وبتكرار هذا التداخل أربع أو خمس مرات نستطيع أن نوحى في بضع ثوان بعملية تستغرق شهورا أو حتى سنوات . واذا كان هذا المثل يوضح دور المونتاج فى ضغط الزمن فاننا نجد فى مشهد سلالم الاوديسا من فيلم « المدرعة بوتمكين » المثل على استخدام المونتاج للحصول على تأثير عكسى بتوسيع الزمن سواء بالنسبة للمشهد ككل ، الذى تكاد تمتد فيه السلالم بلا نهاية ، او بالنسبة لبعض الاحداث داخله مثل لحظة سقوط الام على اثر اصابتها برصاصة خلف عربة طفلها . فالوقت الذى يستغرقه الجمهور المذعور فى هبوط السلالم على الشاشة او تستغرقه لحظة سقوط الأم يمتد الى اكثر من الوقت الطبيعى له وذلك بفضل التحكم فى أطوال أشرطة السيلولويد مع وضعها بتسلسل معين .

والواقع أن المرونة المكانية التى يسمح بها المونتاج هى التى تجعل الزمان اكثر مرونة . وبهذا يخلق المونتاج ما يطلق عليه **بودفكين** الزمان الفيلمى والمكان الفيلمى .

ومن العوامل الأخرى التى تسهم فى تحديد الزمن النفسي للسرد الفيلمى حجم الشاشة ، فالشاشة العريضة على نظام السينما سكوب أو ٧٠ مم مثلا تحتاج لمدة اطول فى استيعابها عن الشاشة العادية نظام ٣٥ مم ومن ثم تبدو اللقطة اقصر مما تبدو عليه مثيلتها فى الطول والمحتوى وكل العوامل الاخرى عدا حجم الشاشة الذى يكون من النوع العادى .

واللون : فاللقطة الملونة تبدو اقصر من مثيلتها غير الملونة لأنها تستغرق وقتا أطول في استيعابها .

أما عن محتوى الكادر فكلما كانت اللقطة تحتوى منظرا أكثر اتساعا أى منظرا عاما وكلما كانت زاوية التصوير غريبة والحركة شديدة ومعقدة كان هذا ادعى الى مزيد من الوقت لاستيعابها فتبدو اقصر .

كما أن للموسيقى والصوت نفس التأثير في انهما يجعلان اللقطة تبدو أقصر مما لو كانت بدونهما .

والقاعدة السيكولوجية العامة التى يمكن استخلاصها من ذلك ــ فى رأيى ــ انه كلما زادت كثافة اللقطة أو الفيلم من ناحية الصورة (بالاتساع والحجم واللون) ومن ناحية الصوت (بالموسيقى والحوار والمؤثرات) كانت تبدو اقصر زمنيا بغض النظر عن الطول الحقيقى لها . وذلك مع مراعاة امكانية المشاهد على الادراك فزيادة الكثافة المذكورة اكثر من اللازم بالنسبة للمشاهد تعنى تأثيرا عكسيا .

وهذه هى العوامل التى يجب على المخرج مراعاتها ومعه المونتير فى الحصول على الايقاع المطلوب للفيلم .

هـ ــ الزمن النفسي (والسيولة الزمنية)

ما أن ندخل نطاق الزمن فى سيولته حتى نجد اختلافا حادا بين النثر والسينما ، حيث لم تعد اللغة مناسبة لهذا النوع من التجربة الزمنية . وذلك أن الماضى والحاضر ، فى حالة السيولة ، يفقدان هويتهما باعتبارهما وحدات منفصلة من الزمن ، ويصبح الحاضر « موضع شك » لأنه يبدو عند النظرة الثانية كما لو كان

ذائبا فى الماضى ، وقد طمس الخط الفاصل بينهما .

فلو اننى تذكرت صورة ذهنية لنفسى داخل القطار فى طريقى الى الاسكندرية،ثم استدعيت فى ذهنى صورة اخرى لنفسى وأنا أتناول غذائى ، فأنا أعرف أن الاولى صورة عن شيء في الماضى والثانية صورة لشيء حاضر ، لأن صورتى في القطار تتضمن المعرفة بأن الحدث كان فى العام الماضى ، وفى نفس الوقت اعلم اننى أتناول غذائى الآن . وهنا يعمل ادراكى لوضعى الحالى على تحديد صورى الذهنية فيمنح الأولوية لركوب القطار والحضور للأكل .

ولكن دعنا نفترض اننى وجهت انتباهى لشيء موجود الآن ، وكان أيضا موجودا بالأمس فى نفس الوقت ، وفى نفس المكان ، بنفس الاضاءة . لو نظرت مثلا الى اللمبة فى حجرتى ألتى تنطبق عليها كل هذه المواصفات ثم أغلقت عينى ولاحظت الصورة الذهنية . كيف لى أن اعرف ما اذا كانت تلك الصورة تشير الى اللمبة التى كانت هنا أمس أو اللمبة الموجودة هنا الآن ؟ فى هذا المثال ، حيث ينصهر ماضى الشيء بحاضره ، أجد أن صورتى الحاضرة ، لصالح كل الأغراض العملية ، لا تعير التمييز بين الماضي والحاضر اهتمامنا ، ولا تسمح لى بمعرفة وضعها الزمنى الصحيح .

وتمثل هذه الظاهرة الخاصة برفع التمييز بين الماضى والحاضر ، تمثل بدقة ، المشكلة التى تواجه الروائيين الذين يرغبون أن يعبروا عن السيولة الزمنية باللغة . فاذا واجه الروائى حضور الشعور من ناحية وارتفاع الانفصال بين الماضى والحاضر من ناحية أخرى ، كيف يمكنه التعبير عن هذه الظواهر باللغة التي تقوم على الأزمنة ؟

وقد أوضح الباحثون أمثال **«وليم جيمس»** و **« فورد مادوكس »** و **« برجسون »** أنه طالما كانت اللغة تتكون من وحدات محددة ومنفصلة عن بعضها لا يمكنها ان تمثل بكفاءة ما هو غير محدد ومتصل . اننا نملك الاشارة التى تعنى أن الشيء « يصبح » is becoming واخرى تعنى أن الشيء قد أصبح had become ولكن اللغة لا تمدنا بالوسيلة التى تكشف عن الاتصال بينهما (٤٥) .

أما الصورة السينمائية فانها تكشف عن سمتين يسمحان للفيلم بمعالجة تقريبية ـ على الأقل ـ للتعبير عن السيولة الزمنية . وتتمثل أولاهما فى الالفة التى تتعلق بالصورة المدركة للشيء بعد أول معرفتنا به . فعندما ارى **جلسومينا** فى « طريق » فيللينى لأول مرة ، فانما اراها باعتبارها شخصية غريبة على ، مجرد فتاة ذات شكل جسدى معين ، ولكن بدون اسم أو تاريخ معروف ، وما أن أتحقق منها كشخصية لها علاقة خاصة بالشخصيات الاخرى حتى أصبح قادرا على أن أضمن ما أعرفه عن ماضيها داخل الشكل المألوف الذى يظهر أمامى الآن . ولست في حاجة الى تجديد معرفتى الشخصية بها فى كل لحظة . وتصبح الألفة بذلك وسيلة للاشارة الى الماضى . وهذه الاشارة الخاصة بالماضى تمتزج بالكل الذى يمثله حاضر جلسومينا .

---

(٤٥) G. Bluestone, Novels into Film, p. 55.

وتمثل حركة الفيلم المتصلة سمته الثانية التى تعينه على الاقتراب من التعبير عن سيولة الزمن . ان الفيلم يبدو لأول وهلة وكأنه يتعلق بأقسام منفصلة بقدر ما تتعلق الرواية بكلمات منفصلة . فبالنسبة للحدود الخارجية للفيلم نجد الكادر ، وداخل الكادر تظهر الخطوط العامة الواضحة للاشياء المعروضة ، وكل منها قد تم تقطيعه كما لو كان بحد الموسى . غير أن تأثير جريان الكادرات يختلف تماما من البداية عن تأثير جريان الجملة ، حيث يمكننى ، على اى حال ، أن أميز فى الحالة الأخيرة الوحدات المنفصلة للفاعل والمفعول به والفعل ، وهى الوحدات التى اجمع بينها فى ذهنى لتكوين الصور النهائية لها ، ولكننى على الشاشة أدرك ببساطة اللقطة بكل محتوياتها معا دفعة واحدة .

ورغم أن الصورة العقلية والصورة الفيلمية يلتقيان فى النهاية (فى ترجمة المدرك الحسى) الا انهما يختلفان اختلافا نوعيا من ناحية الطريقة التى يتم بها استيعاب كل منهما . ومهما كان انقسام الاماكن المتحركة بين اللقطات ، فان الحركة نفسها تتدفق من لقطة الى اخرى فتخلق الترابط فيما بينها وتدعمه .

وفى اللحظة التى ننسى عندها حدود الكادر وحدود الموضوع المعروض ، ونتعلق بالحركة فقط . فى هذه اللحظة التى يشغل فيها انتباهنا الحركة وحدها ، وتبدو السمات المكانية كما لو كانت قد غمرها النسيان ، فاننا نصل الى اقصى ما يمكن أن يحققه الفيلم بخصوص سيولة الزمن . حيث تخرج الحدود من دائرة الادراك ، ولا يظهر اختفاء اللقطة السريع بفضل الديمومة الغامرة لحركتها ، ويبدو الماضى والحاضر ممتزجين . ونحقق امامنا بذلك نوعا من القرين المكانى لسيولة الزمن .

ورغم أن الفيلم غير قادر على الاحتفاظ بالوهم لمدة طويلة ، وتؤكد سماته المكانية نفسها أولا ، ورغم ان جاذبيته للعين تفوق جاذبية الزمان للعقل ، الا أنه ما زال أقرب الفنون غير اللفظية الى ترجمة سيولة الزمن . وبالجمع بين الألفة والتقدم الخطى للفيلم وما يسميه بانوفسكى « ديناميكية المكان (٤٦) يسمح لنا الفيلم بحدس الديمومة بأقصى ما يمكن لفن مكانى أن يفعل ذلك » .

ان الفيلم اذن لا يستطيع أن يترجم سمات التفكير (الاستعارة ، الحلم ، الذاكرة) ولكنه يستطيع أن يجد معادلات مناسبة لنوع الزمن السيكولوجى الذى يتميز بالاختلاف فى معدل السرعة (الامتداد ، والانكماش ، الاسراع ، الابطاء) كما حاول الفيلم أن يقترب من ترجمة ما يعنيه برجسون بسيولة الزمن ، لكنه يفشل نوعا كما فشلت الرواية تماما من قبله . ويرجع فشل الوسطين — بغض النظر عن اختلاف نسبة الفشل بينهما — الى الاختلافات الجذرية بين الاشكال البنائية للفن من ناحية والشعور من ناحية اخرى .

وعلى اى حال ، فان تحليلنا يسمح بتمييز — صالح للاستعمال — بين الوسطين . فالرواية

---

(٤٦) Ibid, p. 60.

والفيلم ــ كلاهما ــ من الفنون الزمانية . ولكن بينما نجد أن الاساس التشكيلي للرواية هــو الزمن ، نجد أن الاساس التشكيلي للفيلم هــو المكان . وبينما يخف وزن المكان في الرواية التي تشكل سردها من خلال قيم زمانية معقدة ، نجد أن الزمان في الفيلم يخف وزنه ، ويعتمد الفيلم في تشكيل سرده على ترتيب المكان . وكل من الفيلم والرواية يخلق الوهم بالزمان والمكان. والرواية تترجم الوهم بالمكان بالانتقال من نقطة الى أخرى فى الزمــان . والفيلم يترجم الزمان بالانتقال من نقطة الى أخرى فى المكان .

وعلى ذلك فان اكتشاف أســس تشــكيل مميزة بين الوسطين لا يعنى ان ننسى أن الزمان والمكان لا يمكن فصلهما على الاطلاق فى الاغراض الفنية. ومن الواضح أنه من المستحيل الحصول على التأثيرات المكانية فى الفيلم بدون تصــور للزمــان ، تماما مثــل المؤثرات الزمانيــة فى الرواية ، فهى مستحيلة بدون تصور للمكان . وكل ما نحاوله هو مجرد وضع نظــام لعامل الاولوية والتأكيد بينهما .

● ● ●

ثالثا ــ مشكلة الجمهور

لا يكفى تحديد مظاهر الخلاف بين الرواية والفيلم من ناحية الامكانيات التعبيرية لكل منهما وحدها ، ذلك أن كل وســط منهما يفترض مقدما جمهورا معينا، واذا كان تاريخ الجماليات يبرهن على شيء فانما يبرهن على اســتحالة وجود مجموعة معينة من الاســاطير أو الرموز أو التقاليد تستطيع أن ترضى كل الناس في كل زمان ومكان ، وتحدد مطالب هذا الجمهــور المضمون الفنى وتشكله . فالأديب ــ في رأى سارتر ــ وكذلك السينمائى ــ فى رأينا ــ لا يستطيع أن ينتج بدون جمهور وبدون أسطورة. ويعنى بدون جمهور معين شــكلته الظــروف التاريخية ، وبدون الاسطورة التى تعتمد الى حد كبير على مطالب هذا الجمهور . وعلى حد قول **منديلوفان** أكثر الكتاب استقلالا ــ وكذلك السينمائى فى رأينا ــ مشدود الى روح عصره باطواق من حديد . **واذا تذكرنا أن الرواية التى تبيع بضعة آلاف تحقق ارباحا كافيــة بينما يجب أن يصل الفيلم الى ملايين ، أدركنا على الفور مدى سطوة الجمهور على فن الفيلم عنها على فن الرواية . وفى الفيلم ــ كما يؤكد بحث جارفى ــ نجد أكثر مما نجد فى غيره من الفنون أثر القوى الاجتماعية واضحا (٤٧) .**

وبسبب سطوة الجمهور على فن الفيلم فان منتجى الافلام التجارية الرخيصة يجدون ما يبررون به أعمالهم فى اختــلاف طبيعــة زبائن الفيلم . ويشــيرون بذلك الى الاختــلاف فى الذوق بين منطقة وأخــرى ، وبين المدينــة والقرية ، وبين الرجال والنساء ، وبين البالغين والأطفال ، وبين المتعلمين والاميين .. ويؤكد بعض الأبحاث الاجتماعية والنفسية أن نسبة كبيرة من المشاهدين تذهب الى السينما لتعيش في حلم يهــربون به من واقعهــم المؤلم أو غــير المرضى .

---

(٤٧) Jarvie, Towards a Sociology of the Cinema.

وقد أدت مطالب الجماهير سواء الحقيقية منها أو الوهمية ، النابعة عن احتياجاتهم أو المفروضة عليهم ، أدت مع مرور السنين الى بناء سلسلة من التقاليد اضافت الى الشرائع المكتوبة شرائع أخرى غير رسمية ، والاثنان معا ، القوانين الرسمية المكتوبة والقوانين غير الرسمية غير المكتوبة ، ترجع اليهما مسئولية خلق مجموعةمن الأساطير نادرا ما توضعموضع السؤال حتى في الانتاج المحترم من الأفلام .

ومن هذه الناحية يهاجم **بن هيخت** بقسوة صناعة السينما فى هوليود التى يطلق عليها صناعة « الكذب المنظم » فيقول : جيلان من الامريكيين ظلت السينما توجه اليهما المعلومات فى كل ليلة بأن المرأة التى تخون زوجها (أو الرجل الذى يخون زوجته) لن تجد السعادة ابدا . والجنس لا متعة فيه بدون انجاب ، والمرأة التى تستلم للجنس بقصد المتعة فقط ينتهى مصيرها بأن تصبح مومساً أو غسالة . وان كل رجل كان له نشاط جنسى فى شبابه يفقد فيما بعد الفتاة الوحيدة التى أحبها بصدق ، وأن كل انسان يخرج على القوانين الموضوعة أو القوانين الالهية لا بد وأن يموت او يذهب الى السجن او يتحول الى ناسك ، او أن يعيد المال الذى سرقه قبل أن يهيم على وجهه فى الصحراء . وأن كل من لا يعتقد فى الله (ويجهر بذلك) يعود الى الحق اما بأن يرى ملاكا أو أن يشاهد شخصا يسبح فى الهواء . وأقوى الاشرار قدرة وذكاء يفقد قوته أمام الأطفال الصغار أو رجال الدين او أمام فتاة عذراء . والى جانب ذلك لا توجد مشاكل تتعلق بالمال أو السياسة أو الحياة المنزلية أو الشذوذ الجنسى .. الا ويمكن حلها بعبارة من عبارات المسيح البسيطة ، او شعار امريكى رقيق (٤٨) .

ومن الواضح أن هذا « الكذب المنظم » كما يسميه بن هيخت ــ هو نفسه ــ تقريبا ــ ما تقدمه السينما التجارية المصرية التى أخذت عن السينما الامريكية تقاليدها . وتلتمس نفس المبرارات لافلامها الهابطة .

ولكن حتى لا نظلم فن الفيلم يجب أن نذكر أن تقاليدا مماثلة تنتشر فى معظم الفنون الجماهيرية . وعندما اكتشف **ميرل كورتى** مثلا أن الرواية الرخيصة في القرن الـ ١٩ كانت دائما لا تجد علاج شرور المجتمع بالهجوم الاجتماعى على المشكلة وانما تجده فيما يبذله احد الافراد من جهد ، فقد أشار بذلك الى الاصول التى اخذ عنها الفيلم الامريكى الحلول الفردية لمشاكل الكون . وكل ما وجده كورتى من تقاليد راسخة في الفيلم الهوليودى كان له نظيره فى الجنس الفنى السابق مثل : انتصار الفضيلة على الرذيلة ، النهاية السعيدة ، التأكيد على المغامرة ، التشويق ، الميلودراما ، الولاء لله والوطن ، الفردية ، الايمان بمعايير دينية معينة .

وكان على الروائيين الامريكيين الكبار من **هيرمان ميلفيل** الى **وليام فوكنر** أن يتحدوا هذه الأساطير الشعبية الشائعة فى رواياتهم .

---

(٤٨) G. Bluestone, Novels into Film, p. 40.

ولكن اذا كان من الممكن لهذا النوع الأخير من الروايات أن يجد مكانه الى جانب الروايات الرخيصة فان ارتفاع تكاليف الانتاج السينمائى لا تسمح بهذا القدر من التنوع الذى تسمح به الرواية ، واذا كان **شابلن وجريفيث وكابراس** قد ناهضوا تلك الرموز التقليدية المقدسة ، فانما فعلوا ذلك داخل اطار سيادة القوانين التقليدية ، والا لما كتب لهم البقاء .

●●●

ومجمل القول انه اذا كان من الممكن للفيلم ان يستوعب الرواية من الناحية الشكلية للبناء المعمارى، فان الخلافات الجوهرية فى الامكانيات التعبيرية بينهما ، التى تجعل كلا منهما فنا بذاته ، تحول بينه وبين مطابقة الرواية فى التعبير عن نفس الموضوع . يضاف الى ذلك اختلاف الجمهور كعامل أساسى فى تحديد المحتوى الاسطورى للموضوع ، وتحديد المستوى الفنى كذلك لكل منهما .

ومن هذا يتضح لنا مدى ضخامة المشكلة التى تواجه صانع الفيلم فى الواقع ، عندما يقدم على ترجمة عمل أدبى يحاول ان يكون أمينا عليه ، حريصا على خلق الوجدان المشترك بين من يقرأه ومن لا يقرأه .

★ ★ ★

صفي الدين الأرموي البغدادي

محمود أحمد الحفني *

هو صفى الدين عبد المؤمن بن يوسف بن فاخر الأرموى البغدادى - والأرموى نسبة الى « أرمية » مسقط رأس أجداده وموطن أسلافه ، وهى بلدة فى أذربيجان على بعد ٩٢١ كم غربي طهران،٢٩٣ كم جنوبى‌غربى تبريز . يطلق‌عليها الآن اسم « رضائية » .

واشتهر باسم البغدادى لأنه ولد بمدينة بغداد حوالى عام (٦١٣ هـ ١٢١٦ م) وقيل انه وفد اليها صغيرا ، فكانت مدرج طفولته ، ومعهد ثقافته ، ألمَّ فيها بعلوم زمانه ، وفنون عصره ، فنال قسطا وافراً فى الدراسات والتاريخ والحكمة والرياضة حتى أصبح فى الطليعة من الأعلام ، وقد اشتهر مع ذلك بجودة الخط فكان من أبرز معاصريه ، اعتمد عليه أمراء الدولة وكبارها في نسخ المصاحف وكتابة الوثائق القيّمة .

وهكذا كان **صفى الدين** نجماً لامعاً وصورة صادقة ، تتجلّى فيها البيئة بكل خبرتها ومعارفها فى ذلك العصر ، شأن العلماء الذين كان كل منهم بمثابة موسوعة متنقلة ، لا يخطئها باب من المعرفة ، ولا يفوتها لون من الثقافة والدراية .

*** هذه الدراسة كان الاستاذ الدكتور محمود الحفنى قد اعدها قبل وفاته فى ابريل ١٩٧٣ مضيفا بها الى جهوده الكبيره فى دراسة التراث العربى الموسيقى جهداً علميا آخر كرائد من رواد الحركة العلمية الحديثة فى دراسة علوم الموسيقى العربية والكشف عن دورها الحضارى فى الثقافة العالمية .**

وكل هذه المعانى والوسائل كانت زاداً لتخصصه فى الموسيقى ، فقد كان يجيد الفناء والضرب على العود ، وبلغ فى ذلك القمة التى لم يستطع أحد من معاصريه أن يرقى الى ذروتها ، واليه يرجع الفضل في ضبط الأنغام وأدوارها وفى احكام القواعد النظرية ، **كما أنه أول من ضبط تدوين نغم الألحان وايقاعاتها فجعل للنغم حروفاً ، ولأزمنة الايقاع أعداداً ، بازاء أجزاء اللحن ، فقد** كان حجة فى المعرفة بأحوال النغم وطبقاتها وأدوارها وايقاعاتها .

وقد ورد فى بعض مراجع القرن الثامن الهجرى (١) فى وصفه ما نصه :

« ..... حدثنى جماعة ثابتو العدالة مسموعو القول ، من أهل زماننا هذا انهم حضروا مع الشيخ الامام العالم قدوة هذه الصناعة أولا وآخرا الشيخ صفى الدين عبد المؤمن ببستان ببغداد وهو يضرب بالعود ، أن هزارا أنى لحسن النغم حتى سقط على غصن قبالة وجهه ، ثم طار ونزل الى الأرض وهو يرفل بجناحيه ويصيح ، ولم يزل يفعل ذلك ويقرب منه قليلا قليلا حتى صار بين الجماعة ، ومعظم الجماعة باقون الى يومنا هذا » .

وقد أدرك **المستعصم** (٦٤٠ ــ ٦٥٦ هـ) (١٢٤٣ ــ ١٢٥٨ م) آخر خلفاء الدولة العباسية والتحق بخدمته فى أواخر خلافته فقربه اليه ، واتخذ منه نديما ، وسلم اليه مفاتيح خزانة كتبه وأذن له بنسخ ما يستجد منها .

وقد جاءت معرفة الخليفة به عن طريق جارية مفتية بارعة الحسن ، كانت تسمى **« لحاظ »** يقترن اسمها دائما باسم أستاذها صفىّ الدين ، وقد ترجم لها صاحب « مسالك الأبصار » (٢) بقوله :

« سحرت فقيل لحاظ ، وملأت نفس كل عاشق مفاظ ، طالما تجلت فجلت الهموم ، وغنت فاقتادت القلب المزموم ، وبرزت فتنة للأنام ومحنة للمستهام ، الا انها لو تقدمت زمانا ، كما لو تقدمت افتنانا لأرخصت دنانير (٣) ، وصرفت عنانا (٤) ، وأعربت بما لم تدع لعريب (٥) امتنانا ... »

وترجم أيضا لصفى الدين قال :

« ابو الفضائل مؤلف ضروب أشتات ومصنف نوب تجمع شتات، خدم الخلافة زمنا ، واخذ الدنيا لأنفاسه ثمنا، وبلغ من علم «الموسيقى» مبلغاً ضم له ضمن لحده سائب (٦) ، وحاق به لاسحاق أن يظهر المعايب ... وأغنى في واقعة « هولاكو » بما منح من حسن التدبير ويمن اللفظ فى المقادير ... »

وكانت « لحاظ » تلازم مجلس الخليفة المستعصم ، غنت يوماً أمامه فأعجبه غناءها وسألها عنه فقالت : انه لاستاذها صفى الدين ، فأمر باستدعائه ، فلما قدم عليه وجد فيه الخليفة الفنان العبقرى النابه والمحدث اللبق الرقيق والموسيقار الفذ ، فأدناه منه واصطفاه لمنادمته حتى أصبح عنده أقرب الندماء ، وقد ربط له

---

(١) مخطوط رقم ٩ (مكتبة تيمور بدار الكتب المصرية) ينسب الى صفى الدين الحلى المتوفى سنة ٧٥٠ هـ .
مخطوط رقم ٥٦٤١ (مكتبة اوقاف بغداد)

(٢) مسالك الابصار نسخة ايا صوفيا الجزء السادس .

(٣) « دنانير » جارية يحيى بن خالد البرمكى ـ كانت من احسن الجوارى المغنيات رواية للغناء .

(٤) « عنان » جارية الناطفى ــ من الجوارى المحسنات فى الشعر .

(٥) « عريب » جارية المأمون ــ وهى مغنية شاعرة .

(٦) يعنى « سائب خاثر » أحد مشاهير اعلام العرب المغنين من الطبقة الاولى .

راتباً سنوياً يقدر بخمسة آلاف دينـار ، عـدا ماكان ينعم به عليه .

وحين غزا المغول بغـداد عـام (٦٥٦ هـ) (١٢٥٨م) قتلوا الخليفـة المستعصم وأصـابوا بالاحراق والاتلاف كل مافى المدينة ، ولم ينج مـن التخريب فيها كلها الا الحى الذى كان يقيم فيه صفى الدين ، فقد استطاع بحذقه وحسن لباقته وعمق ادراكه للأمور ، وسعة حيلته وقوة فنه ان ينجو به من الخراب والدمار ، ذلك ان ((**هولاكو**)) ملك المغول حين سقطت بغداد فى قبضة يده قسم دروبها ومحالها وذوىالثراء فيها بين أمراء دولته ، كلٌ يفعل فى حصته مايشاء مـن الأسر والقتـل والنهب ، ووقع الدرب الذى كان يسكنه صفى الدين فى حصة أمير على راس عشرة آلاف فارس اسمه (**بانوانوين**) ، وكان قد اجتمع فى دار صفى الدين خلق كثير من ذوى اليسار ، ونحو خمسين فرقة من ارباب الغناء من الجوارى المغنيـات ، فوقف « بانوانوين » ورجاله على مدخل الدرب ، وقد سُدَّ بالأخشاب والحجارة ، فطوقوا الحي وامروا اهله بفتح الباب والا احرقوهم وابادوهم ، ولم يجرؤ احد على الخروج ، فقال **عبد المؤمن** : انا أخرج اليه .

ونقل صاحب مسالك الأبصار (٧) ، خبر ذلك عن **العز الاربلى** فى تاريخه عن صفى الدين أنه قال :

« انا اخرج اليـه ففتحت الباب وخرجت اليه وحدى وعليَّ ثياب وسخة ، وانا انتظر الموت ، فقبلت الارض بين يديه ، فقال للترجمان : قل له من انت ؟ اكبير هذا القوم الذى فى الدرب ؟ قلت : نعم ، فقال : اذا اردتم السلامة من الموت فاحملوا لنا كذا وكذا وطلب شيئا كثيرا ، فقبلت الأرض مرة ثانية وقلت :

« كل ما طلب الامير يحضر ، وقد صار كل ما فى هذا الدرب بحكمك ، فأمر جيوشك ينهبون باقى الدروب وانزل حتى أضيفك ومن تريد مـن خواصك ، فأجمع لك كـل ما طلبت ، فشـاور أصحابه ونزل فى نحو ثلاثين رجلا ، فأتيت بـه دارى وفرشـت لـه الفرش الخليفية الفاخـرة والستور المطرزة بالزركش وأحضرت له فى الحال أطعمة وقلايا وشـوايا وحلواً واكلت بـين يديه شَشْنى (٨) ، فلما فرغ من الأكل عملت له مجلساً ملوكيا واحضرت له الأوانى المذهبة من الزجاج الجليِّ وأوانى فضية فيها شراب مُروَّق ، فلمـا دارت الأقداح وسكر قليلا اخترت عشر جوق (٩) مغانى كلهن نساء ، وكل جوقه تغنى بملهاة (١٠) ، غير ملهاة الأخرى ، فارتج المجلس وطرب وانبسطت نفسه وتم يومه فى غاية الطيبة ، فلما كان وقت العصر حضر أصحابه بالنهب والسبايا ، قدمت له ولأصحابه الذين كانوا معه تحفاً جليلة من اوانى الذهب والفضة ، ومن الأقمشة الفاخرة شيئاً كثيرا سوى هبات العَوانية الذين كانوا بين يديه ، واعتذرت مـن التقصير وقلت : جـاء الأمير على غفلة ، لكن غداً ان شاء اللـه اعمـل للأمير دعوة أحسن من هذه ، فركب ، ورجعت فجمعت أهل الدرب من أهـل اليسـار وقلت لهم ، أنظروا لأنفسكم ، هذا الرجل غداً عندى ، وبعد غد ، وكل يوم أريد أضعاف اليوم المتقدم ، فجمعوا لى مـن بينهم ما يساوى خمسين الف ديناراً من أنواع الذهب والأقمشة الفاخرة والسلاح ، فما طلعت الشمس الا وقد وافانى فراى ما اذهله ، وجاء في هذا اليوم ومعه نساؤه ، فقدمت اليه ولنسائه من الذخائر والذهب والنقد ما قيمته عشرون الف

---

(٧) نسخة ايا صوفيا جزء ٦ (اخبار صفى الدين عبد المؤمن)

(٨) فارسية (جشنى) ـ بالفتح ـ بمعنى اختبار .

(٩) لفظ تركى ـ بمعنى فرقة .

(١٠) يعنى : آلة طرب .

دينار ، وقدمت له في اليوم الثالث لآلىء نفيسة وجواهر ثمينة ، وبغلة جليلة بآلات خليفية وقلت: هذه مراكب الخليفة ، وقدمت لجميع من معه ، وقلت : هذا الدرب قد صار بحكمك فان تصدقت على أهله بارواحهم ، فقال : عرفت ذلك ، ومن اول يوم وهبتهم أرواحهم ، وما حدثتني نفسي بقتلهم ولا سبيهم ، لكن انت تجهز معي الى حضرة الخان ، فقد ذكرتك له وقدّمت شيئا من المستظرفات التي قدمتها لي فأعجبته ورسم بحضورك ، فخفت على نفسي وعلى أهل الدرب وقلت : هذا يخرجني الى خارج بغداد ويقتلني وينهب الدرب ، فظهر عليّ الخوف وقلت : يا خوند ، « هولاكو » ملك كبير ، وأنا رجل حقير فاني أخشى منه ومن هيبته ، فقال : لا تخف ، ما يصيبك الا الخير ، فانه رجل يحب أهل الفضائل ، فقلت : أنا في ضمانك انه لا يصيبني مكروه فقال : نعم ، فقلت لأهل الدرب : هاتوا ما عندكم من النفائس وكل ما تقدرون عليه من المقتنيات الجليلة ومن النقد الكثير من الذهب والفضة .... وهيأت مآكل كثيرة طيبة وشرابا عتيقا فائقا وأواني فاخرة كلها من الذهب والفضة المنقوشة ، واخذت معي ثلاث جوق مغاني من أجمل من كان عندي واتقنهن للضرب ، ولبست بدلة من القماش الخليفي وركبت بغلة جليلة ، كنت أركبها اذا رحت الى الخليفة ، فلما رآني « بانوانوين » بهذه الحلة قال لي : انت وزير ؟ قلت بل أنا مغني الخليفة ونديمه ، لكن لما خفت منك لبست تلك الثياب المقطعة الوسخة ، ولما صرت من رعيتك اظهرت نعمتي وأمنت ، وهذا الملك « هولاكو » ملك عظيم وهو أعظم من الخليفة، فما ينبغي أن ادخل عليه الا بالحشمة والوقار ، فأعجبه هذا مني وخرجت معه الى مخيم « هولاكو » ، فدخل عليه وادخلني معه وقال : « لهولاكو » هذا الرجل الذي ذكرته ، واشار الى ، فلما وقعت عين « هولاكو » عليّ قبلت الأرض وجلست على ركبتي ، كما هو من عادة التتار ، فقال له « بانوانوين » هذا مغني الخليفة، وقد فعل معي كذا وكذا وقد أتاني بهدية ، فقال: اقيموه ، فأقاموني فقبلت الأرض ثانية ودعوت له وقدمت له ولخواصه الهدايا التي كانت معي ، فكلما قدمت شيئا سال عنه ثم يفرقه ، ثم فعل بالمأكول كذلك ، ثم قال لي : انت كنت مغني الخليفة ؟ فقلت : نعم ، فقال : أيش أجود ما تعرف في علم الطرب ؟ فقلت : أحسن أن أغني غناء اذا سمعه الانسان ينام ، فقال : فغن لي الساعة حتى أنام ، فندمت وقلت : ان غنيت له ولم ينم قال هذا كذاب وربما قتلني ، ولابد لي من الخلاص منها بحيلة ، فقلت: يا خوند ، الطرب بأوتار العود لا يطيب الا على شرب الخمر ، ولا بأس أن يشرب الملك قدحين او ثلاثة حتى يقع الطرب في موقعه ، فقال : أنا مالي في الخمر رغبة لأنه يشغلني عن مصالح ملكي ولقد اعجبني من نبيكم تحريمه ، ثم شرب ثلاثة أقداح كبار ، فلما احمرّ وجهه أخذت منه دستورا(١١) وغنيته ، وكان معي مغنية اسمها « صبا » لم يكن في بغداد أحسن منها صورة ولا أطيب صوتا ، فأصلحت أنغام العود على انعام وضربة جالبة للنوم مع زم رخيم للصوت ، وغنيت فلم أتم النوبة حتى رأيته قد نعس ، فقطعت الغناء بغتة وقويت ضرب الأوتار فانتبه ، فقبلت الارض وقلت نام الملك ، فقال : صدقت ، نمت ، تمن عليّ فقلت : أتمنى على الملك أن يطلق لي السميكة (١٢) ، قال : وأي شيء هي السميكة ؟ قلت : بستان كان للخليفة ، فتبسم وقال لأصحابه : هذا مسكين ! مغنٍ قليل الهمة ، وقال لي الترجمان : لم لا تمنيت قلعة أو مدينة ، أيش هوبستان ! فقبلت الأرض وقلت : يا ملك، هذا البستان يكفي ، وأنا ما يجيء مني أن أكون

---

(١١) لفظ فارسي وتركي بمعنى : اذن أو سماح .

(١٢) « السميكه » بستان ببغداد كان يتوارثه اولاد الخليفة،ولا يهبونه لاحد .

صاحب قلعة او مدينة ، فرسم لى بالبستان وبجميع ما كان لى من المرتب أيام الخليفة وزادنى علوفة تشتمل على خبز ولحم وعلبق دواب تساوى دينارين وكتب لى بذلك « فرمان » (١٣) مكمل العلائم ، وخرجت من بين يديه ، واخذ لى « بانوانوين » منه أميراً بخمسين فارساً ومعهم علم أسود ، هو كان علم « هولاكو » الخاص به ، برسم حماية دربى ، فجلس الأمير على راس الدرب الى ان رحل « هولاكو » عن بغداد » .

وقد أسند « هولاكو » الى صفى الدين نظارة الأوقاف بجميع العراق ، وربط له ضعفما كان يتقاضاه من الخليفة .

وهكذا يحدثنا صفى الدين عن منزلة الموسيقى وتأثيرها ، وكيف أنها كانت طريق النجاة من القتل والنهب والسبى والابادة والتخريب للدرب الذى يقطنه ، كما يقدم لنا حديثه صورة جلية عن ثراء بغداد وما كانت تحتويه من الكنوز والنفائس ، وان المرء لتأخذه الدهشة والعجب من توافر هذه الكثرة من فرق الجوارى المغنيات التى لجأت الى بيت صفى الدين ، وتنوع آلاتهم ومهارتهم فى العزف والأداء ، ثم لا ننسى تلك الرغبة المتواضعة الدالة على القناعة والزهد ، حين طلب « هولاكو » الى صفى الدين أن يتمنى عليه ، فكان ما تمناه بستاناً يستظل بزهره ويغنى مع طيوره ، لا قلعة ولا حصنا ولا مدينة ، وقد دل ذلك على سياسة تظهر مدى حنكته ، وقلة طمعه أمام الملك الغازى مما يدل على تمتعه بأكبر قسط من الحكمة وبعد النظر .

• • •

عاصر صفى الدين عهوداً ثلاثة ، كان موضع تكريمها جميعا وكان آخرها اسرة الجوينى ، فقد اتصل بعلاء الدين عطا الملك الجوينى واخيه شمس الدين محمد، وولى فى زمانهما كتابة الانشاد ببغداد، وقد نال من النعم المتواصلة والترف العظيم ما لم يتمتع بمثله غير **اسحاق الموصلى فى العصر العباسى الأول** ، ولكن صفى الدين أدركه ما كان يدرك السواد الأعظم من الفنانين من اسراف ومتعة أيام الرخاء ينسى فى ظلالهما التفكير فيما عسى أن تتكشف عنه أيامه المقبلة من الشيخوخة والحرمان وانقطاع المورد .

لم يفكر صفى الدين أيام شبابه وفنه وثرائه فى كل العهود الثلاثة التى مر بها أن يحبس شيئاً من ماله لمواجهة تقلبات الزمن ، حتى اذا سقطت دولة الجوينيين سقط معها حظه وافل نجمه ، حتى نراه يقول عن نفسه :

« .... زالت سعادتى وتقهقرت الى وراء فى عمرى ورزقى وعيشى ، وعلتنى الديون وصار لى أولاد وأولاد أولاد ، كبرت سنى وعجزت عن السعى » .

وقد دار به الزمن حتى سجن وفاء لدين كان عليه ، يقدر بثلاثمائة دينار .

• • •

آثاره وتصانيفه

قال صاحب « مسالك الابصار » :

« وحدثنى الجمال المشرقى (١٤) عنه ، وذكر عدة أصوات له ، منها فى شعر المتنبى :

اليوم موعدكم فأين الموعد ... *

هيهات ليس لموعدكم غد

والغناء فيه من « الزيرفكند » (١٥)

(١٣) فارسية بمعنى : أمر بتوقيع الملك .

(١٤) الجمال المشرقى : هو عمر بن خضر المعروف بابن زادهالديسنى ، وهو من الموسيقيين المعاصرين لابن فضل الله العمرى صاحب كتاب « مسالك الابصار » .

(١٥) « الزيرفكند » من المقامات المستعملة قديما من فصيلة (البياتى) يتميز بانشاء (الصبا) على « النواه » .

وفي هذا البيت من شعره :

لحُسنك من كل القلوب نصيبُ *** وأنت الى كلِّ القلوب حبيبُ

والغناء فيه في « المحيَّر من النيروز » (١٦) .

وله في هذا البيت :

فؤادٌ بنار الوجد والنار مُحرَقُ *** وجفنٌ بأمواج المدامع مُغرَقُ

والغناء فيه من « الراست » (١٧) .

وله في الموسيقى مصنَّفان :

(١) كتاب (الأدوار في الموسيقى)

ألَّفه **لنصير الدين الطوسي** محمد بن محمد بن الحسن العالم الرياضي المشهور المتوفى سنة ٦٧٢ هـ وهو أول تصانيفه واشهرها ، ألَّفه صغيرا يبلغ من العمر نحواً من عشرين سنة .

فأقدم نسخة من هذا الكتاب محفوظة بمكتبة نور عثمانية بالآستانه رقم ٣٦٥٣ مكتوبة في سنة ٦٣٣ هـ ، وهي نسخة مشكولة بخط نسخ جيد في (٩٥) ورقة ، ومنها بدار الكتب المصرية صورة رقم ٣٤٩ فنون جميلة .

أولها :

« بسم الله الرحمن الرحيم الحمد لله رب العالمين وصلواته على سيدنا محمد وآله ، أما بعد فقد أمرني من يجب علي امتثال أوامره والتيمن بالسعي في مرامي خواطره أن أضع له مختصراً في معرفة النغم ونسب أبعاده وادواره على نهج يفيد علماً وعملاً ، فبادرته الى امرته متمثلاً .... »

وآخرها :

« ولنكتف بهذا القدر من هذا الفن ، تمت بحمد الله وحسن توفيقه ، اللهم صلِّ على سيدنا محمد نبي الرحمة وشفيع الأمة وآله الطاهرين وسلم ، في شهور سنة ثلاث وثلاثين وستمائة ، اللهم اغفر لكاتبه ولقارئه ولمن نظر فيه وقال آمين يا رب العالمين » .

ومنه نسخ اخرى أشهرها : نسخة مكتوبة سنة ٧٢٧ هـ بخط (عبد الكريم ابن السهروردي ، وبآخرها رسم لآلة الجنك) .

ونسخة أخرى بمكتبة بودليان باكسفورد رقم ٥٢١ (Ms. Marsh) مؤرخة سنة ٧٣٤ هـ ضمن مجموعة أولها صفحة ١١٨ افرنجي ، مكتوبة بخط يوسف بن نعمان الماردينى وقابلها على نسخة بخط الشيخ شمس الدين السهروردي تلميذ المصنف سنة ٧٤٦ هـ .

وبآخر هذه النسخة رسم للعود ورسم آخر لآلة كانت تسمى « النزهه » وهي تشبه الآلة المعروفة الآن باسم « سنطير » ورسمها :

وسنبين فيما بعد تعريف الحروف الموضوعة بازاء الأوتار في هذه الآلة حتى يمكن للناظر فيها أن يتميز نغمها .

وأما صورة العود فلا تختلف عن العود الخشبي ذي الخمسة اوتار المستعمل في وقتنا هذا .

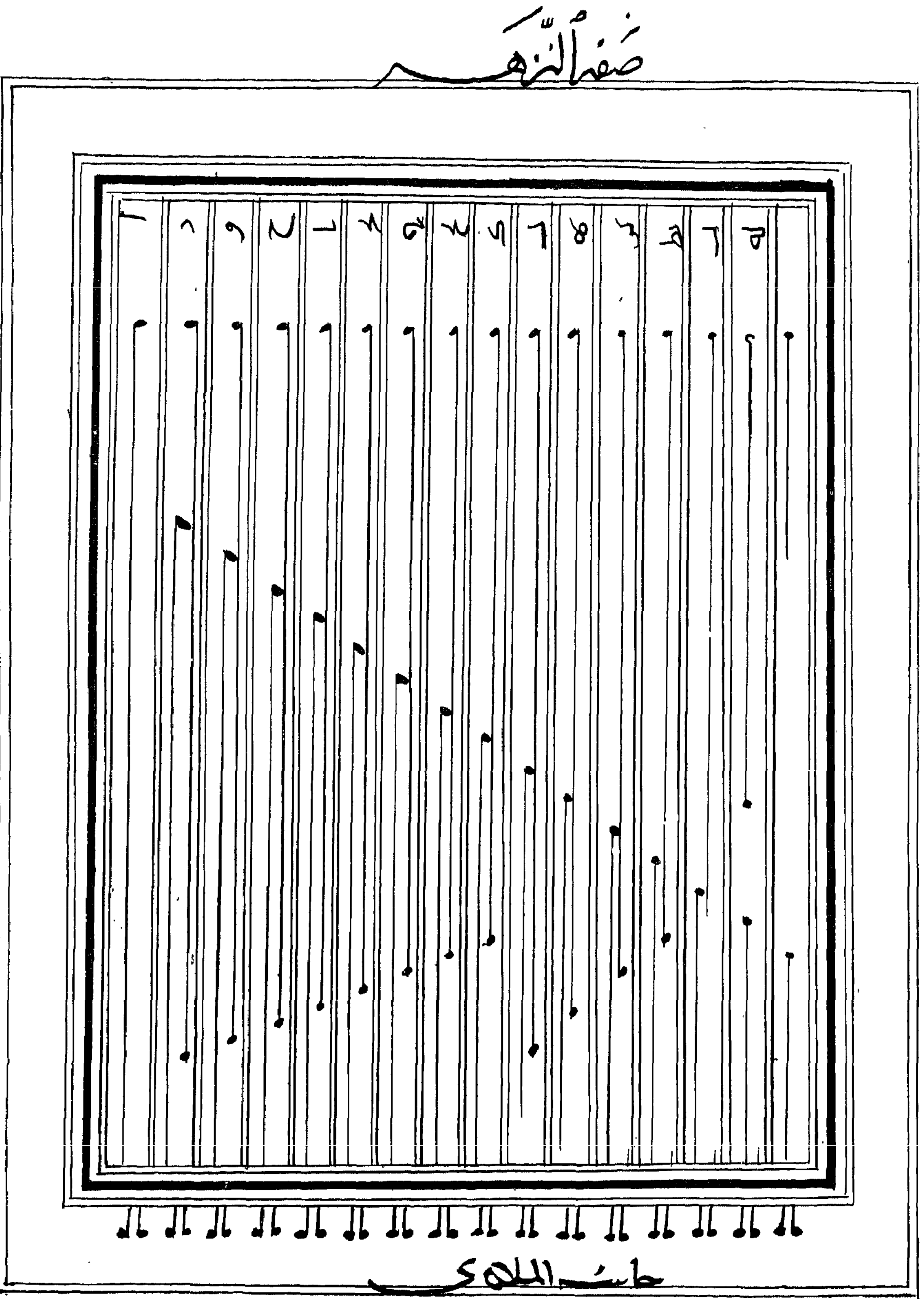
(٢) الرسالة الشرفية في النسب التاليفية (١٨) :

ألَّفها لشرف الدين هارون بن الوزير شمس الدين محمد بن محمد الجويني المتوفى سنة ٦٨٥ هـ .

(١٦) « المحير من النيروز » يعني من مقام (بياتي نوروز) مع التركيز على المنطقة الحادة من طبقة المحير .

(١٧) « الراست » قديما ، هو المقام المعروف الآن باسم (راست شرقي) .

(١٨) وهذان المصنفان قام بتحقيقهما الاستاذ غطاس عبد الملك خشبه وراجعهما وقدم لهما د. محمود احمد الحفني ، وهما تحت الطبع بالهيئة العامة للتأليف والنشر ، بالقاهرة .



وأقدم نسخة من هذه الرسالة محفوظة بمكتبة برلين رقم ٥٥٠٦ مؤرخة سنة ٦٧٤ هـ في (٨٣) ورقة ، ومنها صورة بمكتبة معهد الموسيقى العربية بالقاهرة .

أولها :

« بسم الله الرحمن الرحيم وبه العصمة والتوفيق ، أحمد الله على آلائه وأشكره على سوابغ نعمائه واصلى على النفوس المقدسة من رسله وأنبيائه ، خصوصا على محمد وآله وأصفيائه ، هذه رسالة تشتمل على علم النسب التأليفية على نهج استنبطه القدماء .... »

وآخرها :

« تمت الرسالة والحمد لله رب العالمين ــ وصلى الله على سيدنا محمد النبى الأمئى وعلى آله الغرّ الطاهرين وسلم ، على يدى الضعيف الراجى الى رحمة ربه وغفرانه.أبى محمد بن يحيى بن السيد فضل الله الساجوستانى يوم الثلاثاء الخامس والعشرين من ذى القعدة شهور سنة أربع وسبعين وستمائة بمحروسة دار السلام بغداد حامداً الله تعالى على نعمه ، ومصلّياً على نبّيه محمد وآله أجمعين » .

وتوجد عدة نسخ اخرى اشهرها :

* نسخة بمكتبة طوب قبو سراى بالآستانة رقم ٣٦٤٧ فى (١١٥) ورقة بخط فارسى دقيق ، ومنها صورة بدار الكتب المصرية رقم ٣٤٨ فنون جميلة .

* ونسخة بالمكتبة الاهلية بباريس رقم ٢٤٧٩ مؤرخة سنة ٨٩٧ هـ وهى التى اعتمد عليها **البارون ديرلانجيه** فى ترجمة هذه الرسالة الى الفرنسية .

* ونسخة بمكتبة احمد الثالث باستانبول رقم ٣٤٦٠ بخط الضياء **حسين بن أحمد بن محمد** مؤرخة سنة ٨٢٧ هـ فى (٦٨) ورقة ــ ومنها صورة (ميكروفيلم) بمكتبة المخطوطات بالجامعة العربية بالقاهرة رقم ١٤ مسلسلة موسيقى .

والمادة العلمية فى كلا المصنفين نكاد تكون واحدة ، غير أنّ الأول وهو كتاب « الادوار » أكثر تركيزاً على أدوار الجماعات ــ وهذه تشبه مقامات الألحان في وقتنا هذا ــ ثم على ما أسماه المؤلف فى الفصل الاخير (مباشرة العمل) ويتضمن أمثلة لتدوين نغم الألحان الجزئية بحروف تدل على النغم ، ثم بأعداد تدل على أزمنة دور الايقاع ، وكان هذا هو الذى ميّز كتاب « الأدوار » عن « الرسالة الشرفية » رغم أن هذه أتى فيها بكثير من أصناف النسب التأليفية فى الأجناس اللحنية، لم يوجد فى غيرها من المؤلّفات العربية فيالموسيقى، اذا استثنينا كتاب **« الموسيقى الكبير »** للفيلسوف **أبى نصر الفارابى** .

والمشاهد أن هذين المصنفين قد قرىء اكثرهما على المؤلف فى حياته،أو دوجع على نسخة مقروءة عليه أو على أحد تلاميذه ، فقد لوحظ أن بعضها أكثر كمالاً من بعضها الآخر،دون أن يجعل لأقدم نسخةمنهما ضرورة التمسك بجملةمعينةقد تكون غير ممهدة لما يليها أو مكملة لما قبلها ، فلا تخلو بعض النسخ من زيادات على بعضها قد تكون ضرورية لسياق القول .

ومع ذلك ، فان كلاً منهما يكمل الآخر فى مادته، فما نقص من أحدهما أو لم يكتمل فيه نجده فى المصنف الآخر ، ولذلك يحتاج الناظر فى أحدهما لكليهما بوجه عام .

فأما كتاب « الأدوار » فقد قسمه المؤلف الى خمسة عشر فصلا :

الفصل الأول ــ فى تعريف النغم وبيان الحدة والثقل .

الفصل الثانى ــ في تقسيم الدساتين (١٩) .

الفصل الثالث ــ فى نسب الابعاد .

---

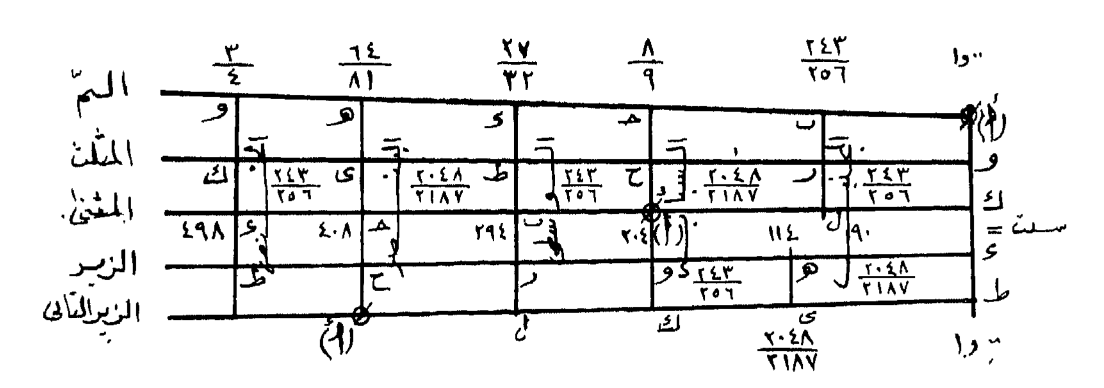
(١٩) « دساتين » ودستانات جمع دستان : لفظ فارسى يعنى أماكن النغم فى سواعد الآلات، ويرادفها بالعربية « العتَب »).

وعلى غرار من سبقه من كتاب العرب نرى صفى الدين فى كتاب الأدوار يستعمل الحروف الأبجدية فى تمييز النغم وِفق ترتيبها فى الاوتار ،

وكان أول عهدنا بذلك فى احدى مخطوطات **أبى يوسف يعقوب الكندى** وهى « رسالة فى خُبْر تأليف الألحان (٢٠) » وقد وصف الكندى من النغم في آلة العود بين مطلق البم وبين سبابة المثنى اثنتى عشرة نغمة من (أ) الى (ل) تخرج بقسمة البعد الطنينى بالحدين (٩/٨) الى بعدين اصفرين ، أحدهما بنسبة ٢٤٣/٢٥٦ = ٩٠ سنت ، والآخر بنسبة ٢٠٤٨/٢١٨٧ ، كما فى الترتيب الفيثاغورى وكلٌ منهما قريبٌ من نصف بعد طنينى ، وكلُ وتر يحيط بخمسةٍ منها ، على هذا المثال :

اما صفى الدين فقد قسم البعد الطنينى بالحدين (٩/٨) الى ثلاثة أبعاد صغار فصارت الأبعاد الحادثة فى كل وتر سبعة على دساتين محدودة بمسمّياتها ، وعدّة النغم من مطلق البم الى سبابة المثنى سبع عشرة نغمة .

وقد لجأ فى ترتيب الحروف بازائها بأن جعل لذى الخمسة فى ذى الكل الأثقل ، من مطلق البم الى سبابة المثلث النغمات من (أ) الى (يا) ولذى



دساتين العود من رسالة فى خبر تأليف الألحان للكندى
(القرن الثالث هـ)

(٢٠) نسخة وحيده ضمن مجموعة رقم ٢٣٦١ or بالمتحف البريطانى ناقصة من أولها مؤرخة سنة ١٠٧٣ هـ عن نسخة تاريخها سنة ٦٢١ هـ بمدينة دمشق ، قام بترجمتها الى اللغة الالمانية دكتور روبرت لاخمان والدكتور محمود احمد الحفنى مع التصحيح والشرح والتعليق طبع ليبزج سنة ١٩٣١ م .

الأربعة من سبابة المثلث الى سبابة المثنى النغمات من (يـا) الى (يح) ، فصارت نغمة (يح) من سبابة المثنى صياحاً بالقوة لنغمة مطلق البم ، ثم جعل النغم فى الدور الثانى ، من ذى الكل الأحدً ، على الترتيب الذى تقدم .

غير ان المؤلف لم يحدّد نسباً محدودة للأبعاد الصوتية يمكن أن نفرضها أساسا لتعريف السلم الموسيقى فى القرن السابع للهجرة ، وذلك أنه ابتدأ في الفصل الثانى بقسمة الوتر الى سبعة عشر قسماً على أساس حدود السلم الفيثاغورى القديم المعدّل على الوجه التالى :

البعد الطنينى : بنسبة ٩/٨ = ٢٠٤ سنت

البعد المجنّب : بنسبة ٥٩٠٤٩/٦٥٥٣٦ = ١٨٠ سنت ، وهذه النسبة تحدث من مربع بعد البقية ٢(٢٤٣/٢٥٦) ، وتقرّب بالحدين (١٠/٩)

بعد البقيّة : بنسبة ٢٤٣/٢٥٦ = ٩٠ سنت و تقرّب بالحدين (٢٠/١٩)

ثم عاد فى موضع آخر في الفصل الثالث فذكر ما ملخصه :

ان البعد الطنينى ، كنسبة (أ) الى (د) ، وهو نسبة المثل والثمن ، ويسميه بعد (ط)

وان بعد المجنب كنسبة (أ) الى (جـ) ، و هو نسبة المثل وجزء من خمسة عشر بالتقريب = (١٦/١٥) ، ويسميه بعد (جـ)

وأن بعد البقية فكنسبة (أ) الى (ب) وهو نسبة المثل وجزء من تسعة عشر بالتقريب = (٢٠/١٩) ، ويسميه بعد (ب)

ثم ذكر فى المقالة الأولى من كتابه ((**الرسالة الشرفية**)) ما ملخص قوله :

« واما ارباب الصناعة العملية فأن الأبعاد اللحنية عندهم ثلاثة ، أعظمها (٢١) كلٌ وثمن (٩/٨) وأوسطها كلٌ وجزءٌ من ثلاثة عشر (١٤/١٣) (٢٢) ، وأصفرها الفضلة (٢٣) .

دساتين العود كما في مصنفات صفيّ الدين الأرموي
(القرن السابع هـ)

(٢١) وهو متوسط الابعاد الثلاثة من المتوالية العددية بالحدود (١٠/٩/٨/٧) .

(٢٢) وهذه يعنى بها النسبة الوسطى من الابعاد الخمسة فى المتوالية بالحدود (١٥/١٤/١٣/١٢/١١/١٠) .

(٢٣) يعنى بالفضلة بعد البقية بنسبة (٢٠/١٩) تقريبا .

والخلاف هاهنا فى بعد المجنّب (أ ــ جـ) وبذلك تصير نغمة (جـ) فى الوسط بين الوضع الأول بنسبة (٩/١٠) وبين الوضع الثانى بنسبة (١٥/١٦) أو بالنسبة (١٣/١٤) ــ وقد تبين ذلك فى شرح كتاب الأدوار باستقصاء .

فأما النغم على الوجه الذى حدّده صفى الدين على آلة العود فهو على الوجه المبين ادناه :

وقد أوضح صفى الدين فى الفصل الخامس من أصناف الأجناس سبعةً ــ ثم رتب هذه الأجناس بفمازاتها او بحسّاساتها القوية فى اثنى عشر صنفا ، ثم جعل أصول الجماعات تلك السبعة الأجناس وجعل فروعها من أصناف ذى الخمس ، فصارت الجماعات التى يسميها « الدوائر » ، أربعاً وثمانين جمعاً ، منها ما هو مشهور الاستعمال الى يومنا هذا ، ومنها ما هو قليل الاستعمال ، ومنها ما هو غير ملائم أصلا .

فأما الأجناس السبعة التى عددها فهى :

١ ــ (عشاق) ط ط ب
٣ ٣ ١

وهو بعينه ما نسميه الآن جنس « عجم » أو « جهاركاه »

٢ ــ (نوى) ط ب ط
٣ ١ ٣

وهذا هو الجنس المسمى الآن (نهاوند) أو « عشاق »

وتلك النغم وما يقابلها من صيباحاتها فهى على الوجه التالى :

	النغمه	جوابها	
بعد (ط)	أ	بح	مطلق البم وسبابة المثنى
	ب	بط	بعد (حـ)
	حـ	ك	
بعد (ب)	د	كب	سبابة البم وبنصر المثنى
	هـ	كا	الوسطى القديمة من البم ومطلق الزير
بعد (ط)	و	كج	
	ز	كد	
بعد (ط)	ح	كه	مطلق المثلث وسبابة الزير
	ط	كو	بعد (حـ)
	ى	كز	
بعد (ب)	يا	كح	سبابة المثلث وبنصر الزير
	يب	كط	الوسطى القديمة من المثلث ومطلق الحاد
بعد (ط)	يج	ل	
	يد	لا	
بعد (ط)	يه	لب	مطلق المثنى وسبابة الحاد
	يو	لج	
	يز	لد	بعد (حـ)
	يح	له	سبابة المثنى وبنصر الحاد

٣ ــ (ابوسليك) ب ط ط
١ ٣ ٣
وهذا هو الجنس الذى نسميه (كردى)

٤ ــ (راست) ط ج ج
٣ ٢ ٢
وهو بعينه جنس (الراست)

٥ ــ (نوروز او حسيني) ج ج ط
٢ ٢ ٣
وهو ايضا المسمى الآن (بياتى)

٦ ــ (غراق) ج ط ج
٢ ٣ ٢
وهو ايضا الجنس المسمى (سيكاه) أو « عراق »

٧ ــ (اصفهان) ج ج ح ب
٢ ٢ ٢ ١
وهو جنس مركب يشبه ما نسميه (اصفهان بياتى) ــ يحدث من خلط جنس السيكاه على « الدوكاه » مع جنس (البياتى) ويستعمل فى التركيب المسمى بذلك الاسم .

وتلك التسميات الاصطلاحية القديمة نقلناها عن كتاب « الرسالة الشرفية » من المقالة الخامسة ، وقد فصل منها ايضا الصنف السابع الى جنسين مفردين هكذا :

واهوى ج ج ج
٢ ٢ ٢
وهو يشبه جنس الصبا المُسمَّى « مراكب »

زيرافكند ج ج ب
٢ ٢ ١
وهو ضرب من جنس (الصبا) يسمَّى (كوجك)

واما اصناف ذى الخمس الاثني عشر ، فهى باعيانها تلك الأجناس السبعة التى فصّلناها آنفا مضافاً الى كلٍّ منها بُعْدُ طنينى ، اما فى الطرف الأحدِّ واما فى الطرف الأثقل .

وباضافة كلٍّ واحد من هذه الأصناف الاثنى عشر فرعاً فى جمع متصل الى كلٍّ واحدٍ من تلك الأجناس السبعة تصير الجماعات التى تؤلف من كليهما أربعا وثمانين جمعاً هى التى كانت تسمى قديما « الدوائر » .

ومن هذه الجماعات الأربع والثمانين فقد اشتهر فى ذلك الوقت منها اثنا عشر دوراً ، كانت تعرف بأسمائها وهى :

١ ــ (عشاق) الدائرة الاولى
وهو يشبه فى وقتنا هذا المقام المسمى (اسكى عجم) أو « عجم أصل » ــ ويشبه أيضا مقام اللحن المسمَّى (جهاركاه مصرى)

٢ ــ (نوى) الدائرة الرابعة عشرة
وهو مقام « نهاوند أصل » ويشبه أيضا مقام (عشاق دوكاه)

٣ ــ (ابوسليك) الدائرة السابعة والعشر
ويشبه مقام (كردين) ، اصله وفرعه من جنس (الكردى) فى جمع متصل

٤ ــ (راست) الدائرة الاربعون .
وهو مقام (راست شرقى) أو هو بعينه مقام (مجلس أفروز) متى أُخذ على أساس نغمة « اليكا

٥ ــ (عراق) الدائرة التاسعة والستو
وهذا بعينه مقام (العراق) مع استعمال هيئة (العراق) على نغمة (السيكاه) أيضاً .

٦ ــ (اصفهان) الدائرة الرابعة والأربعون
وهو بعينه مقام (يكاه) ــ ويسمى بتلك التسمية فى تونس والمغرب .

٧ ــ (زيرافكند) الدائرة التاسعة والخمسون
وهو مقام (نوروز بياتى) مع تشبيه بجنس (الصبا) على « النوا » ــ وهذا من المقامات القليلة الاستعمال فى مصر .

٨ ـ (بـــزرك) الدائرة السبعون وهو من الألحان القريبة الشبه بلحن (الحجازكار) وهو أن يجعل أصـله جنس (حجازكار) على « الراست » وفرعه جنس (راست) على «النوا» و (بياتى) علـى « البو سليك » ـ وهو قليل الاستعمال في مصر .

٩ ـ (زنكولـــه) الدائرة الثانية والاربعون ويشبه هذا مقام اللحن المسمى (راست مرصَّع) أو « سنبله راست » ـ أصله جنس « راست »

وفرعه (حجازكار) على « الچهاركاه » في طريقة مقام (چهاركاه تركى) .

١٠ـ (راهـــوى) الدائرةالخامسةوالستون وهـــو طريقـــة فى مقـــام (سوزدل) على أساس نغمة « العشيران » وهو من فصيلة (الحجاز) .

١١ ـ (حسينى) الدائرةالثالثةوالخمسون وهـــو طريقـــة مقـــام (العشيران) أو هو طريقة مقام (بياتى نوروز) على « الدوكاه » .

١٢ـ (حجـــازى) الدائرةالرابعةوالخمسون وهو شبيه بطريقة المقام المسمى فى وقتنا هذا (شـــورى) مـــن فصـــيلة (البياتى) .

وهنا يلزمنا أن ننوه بأن جنسى (الحجـــاز والحجازكار) لم يستعملا فى الألحان العربية الابعد القرن السابع للهجرة ، ولذلك نجد فى تلك الدوائر الأربع والثمانين بعض ما يمكن أن يستبدل فيـــه جنس (السيكاه) بأحد ذينك الجنسين على الوجه المشهور فى مقام اللحن .

وكانت توجد غير هذه الأدوار الاثنى عشر المشهورة ستة من أصناف المركبات كانوا يسمونها «أوازات» جمع «أوازه» (٢٤) ـ ويعنون بالأوازات بعض مقامات الألحان المركبة التامة او الناقصة مما لاتدخل فى عـــداد الجماعـــات على الترتيب الطبيعى .

والأوازات في عهد صفى الدين ستة وهى :

(كواشت ـ كردانية ـ نوروز ـ سلمك ـ مايه ـ شهناز) .

وقد شرحت كل هذه في أماكنها من كتـــاب (الأدوار) بعد تحقيقه .

● ● ●

وكمـــا لجـــأ صفى الدين الى تعريف النغم بالحروف الأبجدية تباعا على الوجه الذى قدمناه قبلا ، فقد اتبع أيضا فى تعريف أزمنتها الأعـــداد الهندية بالحساب ، وذلك حتى تدل هذه الأعداد على أزمنة النغم فى ادوار الأيقاعات .

فالعدد (١) وهو الخفيف المطلق (١/٨) كان يدل على أصغر الأزمنة فرضـــا ، ويشـــبه ما يرمز له الآن بالعلامة ♪

والعدد (٢) وهو الخفيف الأول (١/٤) كان يدل على ضعف ذلك الزمان الأصغر ، ويشبه ما يرمز له الآن بالعلامة ♩

وكلا هذين العددين يتألف منهما بالتضعيف أو الجمع العددان : (٣) ، (٤) .

---

(٢٤) أوازه ـ لفظ فارسى بمعنى صـــوت أو جمـــاعة نغم محدودة ، ويعنى جلبة او شهرة .

ونسبته المثنى بنصف الجاد ونسبة مطلق البم الى نصف
الجاد نسبة البعد ذي الكل مرتين ه

الفصل التاسع

في الادوار المشهورة واهل هذه يسمون الادوار
شدودا او كل دور اصل يبنى عليه والادوار
عندهم اثنا عشر ه

عشاق نوى ابوسليك راست
عراق اصفهان زيرافكند بزرك
زنكوله راهوي حسيني حجازي

((صورة فوتوغرافية من المخطوط رقم (٤٢٨) ((فنون جميلة))بدار الكتب المصرية نسخة مؤرخة سنة ٧٢٧ هـ بخط عبد الكريم بن السهروردي (كتاب الادوار) لصفي الدين الأرموي المتوفى سنة ٦٩٣ هـ)) .

والعدد (٣) هو مجموع زماني الأول والثاني وهو الذي يرمز له بالعلامة أو العلامة أو العلامتين أو بعكسهما تبعاً لموقعه في دور الايقاع .

والعدد (٤) هو الزمان الذي يساوي ضعف الثاني أو أربعة أمثال الأصغر ، وهو ما يرمز له في التدوينات بالعلامة أو بعلامتين أو أكثر من تلك .

وعلى هذا القياس يميز العدد (٦) وكذلك العدد (٨) وأيضا العدد (١٢) وما زاد على ذلك .

وكان الغرض من استعمال هذه الاعداذ هو ايجاد طريقة ممكنة لتدوين الألحان ــ وتعد هذه أقدم ما وصل الينا عن العرب في تدوين هيئة لحن محدود النغم والايقاع .

غير أنها كانت مع ذلك طريقة تحتاج من الناظر فيها الى حذق وأن يكون بصيراً بالنغم والايقاع ــ فالعدد (٦) مثلا متى وجد بازاء جزء من اللحن أو بازاء نغمة واحدة فليس هو في ذاته تلك النغمة فقط ، بل انما يلزم الناظر في ذلك ان يشبع تلك النغمة بما يجاوروها بحسب ما يقتضيه سير اللحن ومثال ذلك : قوله (طريقة من نوروز في ضرب الرمل) :

طريقة من نوروز في ضرب الرمل

الصوت

على صبكم يا خاتمين ترفقوا • ومن وصلكم يوماً عليه تصدقوا

ولا تتلفوه بالصدود فإنه • يحاذر أن يشكو إليكم فتشفقوا

على صبكم • يا خا • تمين • ترف • فقوا

فهو يعنى بذلك أن نغم اللحن من مقام (نوروز) وايقاعه من (الرمل) ، وهذا الايقاع كانوا يستعملونه في القرن السابع للهجرة على الوجه الذى يستعمل به الآن أصول (سنكين سماعى ٦/٤) .

وانا نلاحظ أنه صدّر ذلك الصوت بطريقة له هكذا :

يه	يب	ی	يب	ی	ح
٦	٦	١٢	٦	٦	١٢

ومعنى ذلك أن هذه النغم يحيط بها اربعة أدوار فى ايقاع الرمل (٨/١٢) وان :

نغمة يه هى نغمة النوا ـ بفرض ان نغمة (أ) = (عشيران) .

نغمة يب هى نغمة الجهاركاه

نغمة ى هى نغمة السيكاه

نغمة ح هى نغمة الدوكاه

فالعدد ٦ بازاء كل من النغمات (يه ، يب ، ى) ليس قاصراً على كل منها فى نقرة واحدة بل انما يجب أن يشبع كل منها بالنغمة التى تجاورها فى حدود نصف دور الرمل .

والعدد ١٢ بازاء النغمتين (ح) و (ى) لا يكون بازائهما فى نقرة واحدة بل انما يلزم أن تشبّع كل نغمة بما يجاورها ويليق بها فى لحن « النوروز » فى حدود زمان دور (الرمل) باكمله (٨/١٢) .

فأما دور (الرمل) فقد كان يؤخذ فى القرن السابع للجهرة بتوالى النقرات (الرسم ادناه) :

وأما (نوروز) فهو يعنى به مقام (بياتي نوروز) على أساس نغمة (الدوكاه) باستعمال (بياتى النوا) فرعا له ـ وهو بعينه مقام (عشيران) مع اختلاف الطبقة .

فمتى روعى عند النظر في التدوينات التى وضعها صفى الدين في نهاية كتابه (الادوار) تمييز النغم وأزمنتها فى دور الايقاع وامكان تهيئتها فى التلحين على أسلوب مقام اللحن الموضوع أمكن أن يأتى الناظر فيها بأصح هيئة لحنية لذلك الدور .

وفى ذلك الصوت الذى تبين يجب أن نلاحظ

تن	تن	تن	تن	تننن
٢	٢	٢	٢	٤
دم	تك	تك	دم	تك

ضرب فى ايقاع الرمل
=
(سنكين سماعى ٦/٤)

ان الاجزاء الصحيحة لتقطيع الشعر فيه على ذلك الايقاع فى الاربعة الادوار هو :

على صبُّكم (٢٥) يا حاكميـ ـن ترفقوا

١٢ ٦ ٦ ٦ | ٦ ١٢
= ٢ | ٤

يه يب ى ى ب ح

نوا جهاركاه سيكاه جهاركاه {سيكاه دوكاه
جهاركاه}

وقد تبين تدوين هـذا الصـوت فى شرح كتاب « الادوار » ، على التسوية الصغيرة التي يكون فيها نغمة (العجم) مساوية تمديد (صول Sol) ونغمة (الكردان) مساوية تمديد (لا La) وبذلك تصير نغمة (ح) وهى « الدوكاه » أساس اللحن ، مساوية تمديد نغمة (سى Si) الوسطى .

●●●

أما كتاب الرسـالة الشرفية ــ فقد جعله المؤلف خمس مقالات :

المقالة الاولى : فى الكلام على الصوت ولوا حقه وفى شكوك واردة على ما قيل فيه .

المقالة الثانية : في حصر نسب الاعداد بعضها الـى بعض ، واستخـراج الابعاد ونسـبها المستخرجة من نسب مقاديرها ومراتبها في التلاؤم والتنافر ، واسمائها الموضوعة لها .

المقالة الثالثة : فى اضافات الابعاد بعضها الى بعض وفصل بعضها عن بعض واستخـراج الاجناس من الابعاد الوسطى .

المقالة الرابعة : في ترتيب الاجناس فى طبقات الابعاد العظمى وذكر نسبها وأعدادها .

المقالة الخامسة : فى الايقاع ونسب أدواره والاشارة الى كيفية استخراج الالحان بالصناعة العملية .

وأشهر هذه ما جاء فى المقالة الثالثة ــ فقد عدد فيها **أصناف الاجناس القوية على حدود من المتواليات بالحساب بنسب طول وتر محدود ، يمكن بها متى أعيدت مـن الجانب الاخـر** على أساس مقادير النغم ذواتها أن يعرف الملائم من الاجناس وغير الملائم .

ومن أمثلة ذلك ترتيب ابعاد أصناف الجنس المتصل الاوسط ثم الاشد .

قال (٢٦) :

« ولنفصل منه (٢٧) كلاً وثمن كل ، ثم من الباقى كلاً وتسع كل ، فيبقى كل وجزء من خمسة عشر جزءاً من كل ، ويسمى المتصـل الأوسط (٢٨) .

وترتيب اصنافه السته وأعداده على هذا المثال :

---

(٢٥) العدد ١٨ كما فى المخطوط هو العدد ١٢ مضافا اليه لازمة خارجه عن دور الايقاع .

(٢٦) أنظر صفحتى ٣٨ ، ٣٩ من المخطوط رقم ٣٢٨ (فنون جميلة) بدار الكتب المصرية عن نسخـة طـوب قبـوسراى بالاستانة رقم ٣٦٤٧ .

(٢٧) يعنى : ولنفصل من بعد ذى الاربعة .

(٢٨) المتصل الاوسط هو الجنس الذى يستعمل بدلا من ذى المدتين على الترتيب الفيثاغورى القديم ، فيؤخذ فى المتوالية العددية بالحدود (٣٢/٣٠/٢٧/٢٤) وهو هيئة جنس (العجم) .

الصنف	(أ)		(ب)		(حـ)		(د)	
الصنف الاول	١٨٠	١ ١/٨	١٦٠	١ ١/٩	١٤٤	١ ١/١٥	١٣٥	منتظم متعادل
الصنف الثانى	٣٦	١ ١/٨	٣٢	١ ١/١٥	٣٠	١ ١/٩	٢٧	منتظم غير متعادل
الصنف الثالث	١٦٠	١ ١/٩	١٤٤	١ ١/١٥	١٣٥	١ ١/٨	١٢٠	منتظم غير متعادل
الصنف الرابع	٣٢	١ ١/١٥	٣٠	١ ١/٩	٢٧	١ ١/٨	٢٤	منتظم متعادل
الصنف الخامس	٢٠	١ ١/٩	١٨	١ ١/٨	١٦	١ ١/١٥	١٥	غير منتظم
الصنف السادس	٤٨	١ ١/١٥	٤٥	١ ١/٨	٤٠	١ ١/٩	٣٦	غير منتظم

فهـذه الأصناف الستة هى فى الحقيقة الأنواع الثلاثة من الجنس المتصل الأوسط .

فالصنفان الأول والخامس ، متى اعيدت فيهما الحدود من الجانب الأحَدّ فانه يحدث منهما حدود نفم النوع الثالث من الجنس المتصل الأوسط .

والخامس منهما اصح فى ترتيب الأعداد ، ويخرج منه الجنس المسمى في وقتنا هذا (كردى) ، على الأساس (سى Si) من المتوالية بالحدود :

بتوالى النفمات ٢٠/١٨/١٦/١٥
(سى) (دو) (رى) (مي)

وايضا فالصنف الرابع ــ هو اصل متوالية ذلك الجنس ونوعه الأول ، على الأساس (صول Sol) في المتوالية بالحدود :

بتوالى النفمات ٣٢/٣٠/٢٧/٢٤
(صول) (لا) (سى) (دو)

وهذا هو الجنس المعروف الآن باسم جنس (العجم)

والصنف السادس كالرابع أيضا ، فهو هذا الجنس بعينه محولا على الأساس (رى Re) فى المتوالية بالحدود :

٤٨/٤٥/٤٠/٣٦

#

بتوالى النفمات (رى) (مى) (فا) (صول)

والصنفان الثانى والثالث ، يخرج منهما نفم النوع الثانى من ذلك الجنس ، والثانى منهما أصحُّ فى ترتيب الاعداد ، وهو الجنس المسمى فى وقتنا هذا (نهاوند) من المتوالية بالحدود :

بتوالى النفمات ٣٦/٣٢/٣٠/٢٧
(لا) (سى) (دو) (رى)

وأما الجنس المتصل الأشد وهو ما نسمية « المتصل الثالث » ، فقد عدد أصنافه بقوله :

« ولنفصل منه كُلاً وتسعَ كُلٍ ،ثم نفصل من الباقى كُلاً وعشرَ كلٍ، فيبقى كُلٌ وجزٌ من أحد عشر جزءاً من كل ، ويسمى (المتصل الثالث) (٢٩) .

فهذه الستة الأصناف هى بالحقيقة الأنواع الثلاثة للجنس المتصل الأشد وهو جنس (الراست) ، على أساس النغمة (لا) أو (رى) .

فالصنفان الثالث والرابع ، متى أعيدت فيهما الحدود من الجانب الآخر فكلاهما النوع الاول من جنس (الراست) .

والرابع أصح من الصنف الثالث فى ترتيب الأعداد ، فيؤخذ على الأساس (رى Re) من المتوالية بالحدود :

١٢/١١/١٠/٩

♯

من النغمات (رى) (مى) (فا) (صول)

والأول والثانى ــ كلاهما النوع الثانى من جنس « الراست » ــ وهو جنس (البياتى) .

والثانى أصح فى ترتيب الأعداد من الصنف الاول ــ ويؤخذ على الأساس (سى Si) فى المتوالية بالحدود :

وترتيب اصنافه واعدادها على هذا المثال :

	(أ)		(ب)		(جـ)		(د)	
الصنف الاول	٢٢٠	١ ١/٩	١٩٨	١ ١/١	١٨٠	١ ١/١١	١١٠	متناظر متداخل
الصنف الثانى	٤٠	١ ١/٩	٣٦	١ ١/١١	٣٣	١ ١/١٠	٣٠	متناظر غير متداخل
الصنف الثالث	١٣٢	١ ١/١٠	١٢	١ ١/١١	١١	١ ١/٩	٩٩	غير متناظر غير متداخل
الصنف الرابع	١٢	١ ١/١١	١١	١ ١/١٠	١٠	١ ١/٩	٩	متناظر متداخل
الصنف الخامس	٤٤	١ ١/١٠	٤٠	١ ١/٩	٣٦	١ ١/١١	٣٣	غير متناظر
الصنف السادس	١٢٠	١ ١/١١	١١٠	١ ١/٩	٩٩	١ ١/١٠	٩٠	غير متناظر

(٢٩) المتصل الثالث ، ويسمى « الاشد » ، وهو الجنس القوى المستقيم المسمى (راست) فى افضل متوالياته .

٣٠ / ٣٣ / ٣٦ / ٤٠ ٣٣ / ٣٦ / ٤٠ ٤٤

من النغمات (سى) (دو) (دى) (مى) (دو) (دى) (مى) (فا)

فأما الخامس والسادس فهما ايضا النوع الثالث من جنس الراست فيما نسميه الآن جنس (سيكاه) أو « عراق » .

والخامس منهما أصح فى ترتيب الأعداد فهو

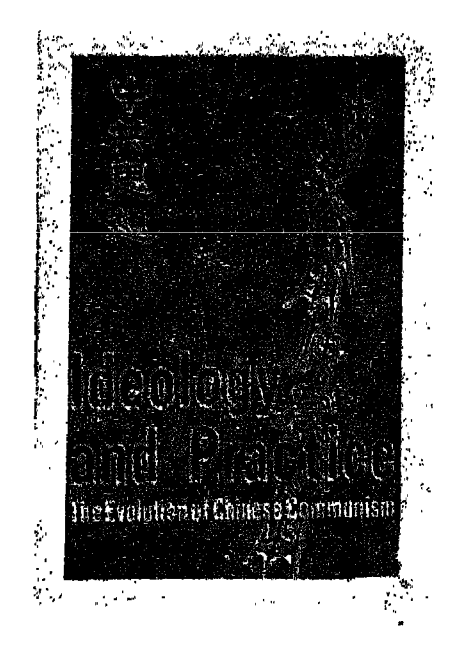
هذا الجنس على أساس تمديد النغمة (دو Do) بمعدل ١٣٢ ذبذبة في الثانية،من المتوالية بالحدود:

فهذه هى الأصناف الستة التى تخرج من الجنس المتصل بنوعيه الاوسط والاشد ، فثلاثة منها هى انواع جنس (العجم) وثلاثة هى انواع جنس (الراست) .

ومع ذلك فقد اشتهر مــن مؤلفات صفى الدين كتاب (الأدوار) كما تقدم القول فيه .

* * *

عرض الكتب



الأيديولوجية والتطبيق تطوّر الشيوعية الصينية

عرض وتحليل : الدكتورة حورية مجاهد

مؤلف الكتاب استاذ مساعد للعلوم السياسية فى جامعة نيويورك ، ورئيس برنامج دراسات شرق آسيا الخاص بكلية Washington Square التابعة للجامعة . وقد ولد فى شمال الصين واكمل دراسته الجامعية فى جامعة تايوان الوطنية ، ثم حصل على درجة الماجستير من جامعة جنوب الينوى بالولايات المتحدة الامريكية ، ثم على درجة دكتوراه الفلسفة من جامعة كولومبيا حيث قام أيضا بالتدريس بها . وقد اشترك فى تأليف كتاب الصين اليوم (China Today) (١٩٦٩) كما أنه يقوم بتكملة دراسة مقارنة للتطور السياسى في الصين واليابان .

وقد نشر الكتاب أولا سنة ١٩٧٠ بواسطة (Praeger Publishers Inc.'' فى نيويورك ثم بواسطة (Pall Mall Press) فى لندن . ويقع الكتاب في ٣٥٩ صفحة من الحجم المتوسط ، وينقسم الى ثلاثة أبواب بالاضافة الى المقدمة والخاتمة . ويتناول الباب **الأول** الابعاد التاريخية **والثاني** الابعاد الايديولوجية **والثالث** يتناول الايديولوجية والتطبيق منذ سنة ١٩٤٩ . وهو أطول الأبواب الثلاثة .

فى **مقدمة الكتاب القصيرة** يوضح المؤلف هدفه من هذا الكتاب ، وهو تفسير ظاهرة الشيوعية الصينية ببحث جذورها الثقافية.

James Chieh Hsiung
Ideology and Practice : The Evolution of Chinese Communism, Pall Mall Press, London, 1970.

وهو فى هذا مدفوع بالاعتقاد بأن الماضى والحاضر القديم والجديد « والصينى » و« الماركسى » تفسر ككل عضوى معقد لايمكن تفكيكه ودراسة أى جـزء منـه على حـدة . وعليه فالكتاب لا يتناول فقط التكوين المفهومى لأيديولوجية بكين ، ولكن أيضا وظائفها العملية ، ويقوم بذلك فى نطاق الاستمرار الثقافى والتغير . وكجزء من عملية التغيير الثقافى الممتد في الصين الحديثة الشيوعية واجهتها نفس المشـاكل التى واجهت من قبل الافكار والأيديولوجيات الاخرى المستوردة وهى تتضمن : مدى التكامل والتناسق المفهومى والوظيفى بين العنـاصر الثقافية القديمة والجديدة ، والطريقة التى بموجبها الجديد يكمل القديم ، والعكس . ويوضح المؤلف أنه لن يتعرض للسـؤال الاول حيث يتضمن مسائل معقدة متشابكة تخرج عن نطاق هذا الكتاب ، ولكنه يتعرض لمشاكل أساسية على رأسها : لماذا خيبت الكونفوشية أمل الصين الحديثة ؟ ماذا قدمت الماركسية اللينينية للمثقفين الصـينيين الراديكاليين ؟ كيف أصـبح **ماو** ماركسيا وزعيما للحركة الشيوعية الصينية ؟ كيـف تطورت الشيوعية الصينية فى ظل ماو ؟ ما معنى فكر ماو ، وما هى الجذور الايديولوجية للثورة الثقافية ، وما هى الجذور الثقـافية والوظائف العملية لأيديولوجية بكين ؟ واخيرا ما هو الوضع الايديولوجى للصين الشيوعية اليوم ، وما شكل المستقبل القريب ؟

وقد بدأ المؤلف بداية علمية حيث تناول تعريف مفهوم الايديولوجية ، واسـتعرض العديد من التعريفات لعـدد من المفكـرين الغربيين ، وبين أن التحيز الثقافى الغـربى يجعل هذه التعريفات غير صالحة للاستخدام عند بحث أيديولوجية الصين .

والمؤلف يركـز على أهميـة وأولوية الأيديولوجية على التنظيم ، ويرى أنه مـن الخطأ وضع التنظيم قبل الأيديولوجيـة في الأهمية عند بحث الصين كما هو الحـال بالنسبة للغرب ، حيث التنظيم ما هـو الا وسيلة للوصول للاهداف ، والأيديولوجيـة عبارة عن أهداف تقدم وصفات .

ويشـير المؤلف الى الاتجاهات الاربع التى تميز الصين الشيوعية عامة والأيديولوجيـة خاصة وهى :

(١) نظرية الفصل التام التى تنكر أى استمرار كان مع الماضى . وتركز على قيام الشيوعيين بانشاء امة جديدة تنفصل عـن الثقافة الماضية .

(٢) نظرية « التاريخ يعيد نفسه » التى تنظر الى النظام الشيوعى كالدورة الأخـيرة من تغير الأسر الملكية .

(٣) اتجاه « الدراسة النصوصية » التى تقارن كتابات ماو بكتابات ماركس والكتـاب الماركسيين الأوائل وأوضاع الثورة الصينية مع مضمون الماركسية اللينينية المتزمتة .

(٤) اتجاه « الاصالة » الذى يتشـابه مع الاتجاه السابق ، ويرمى الى توضيح ما اذا كانت الماوية تتضمن عناصر جديدة متميزة أو انها مجرد اعادة صياغة للاوضاع الماركسية اللينينية القديمة .

ويرى المؤلف أن كلا من هذه الأسـاليب التحليلية له ميزته ، ولكن كل منهـا لـه نقائصه . فالأولى مبسطة للغاية وتبسـط الأمور اكثر مما يجب . والثانية قد تغفـل المشاكل الجديدة وما يترتب عليها ، والثالثة فى تحليلها للنص قد تغفل الحقائق الصينية

والتطبيق ، والرابعة قد تغفل التغييرات التى طرات مع التطبيق . ويؤكد أنه خلال التاريخ الثقافى للصين فان القيمة الأساسية كانت تركز على التوفيق والتوليف بدلا من الاصالة التى يهتم بها الغرب ، وأن هذا هو التقليد الذى سار عليه **كونفوشيوس** ولم يخرج عنه حتى ماو نفسه .

ويؤكد المؤلف أن الدراسة الأكثر توازنا وفاعلية الشيوعية الصينية يجب أن تأخذ فى الاعتبار « العوامل البيئية » مثل الخلفية الثقافية والقوى التاريخية ، ويجب أن تحتفظ أيضا بوعى عن تشابك المثلين والأحداث بين الافكار والتطبيق ، كما يجب أن تأخذ فى الاعتبار أيضا الجذور الثقافية والقيم المقننة للايديولوجية . فبدلا من الجدل حول ما اذا كانت الشيوعية الصينية فريدة أم لا يجب أن يقوم ببحث مدى التناسق والتكامل بين القديم والجديد ، وبين الصينية والماركسية والوسائل التى عن طريقها امتزجت وتطورت أفكار ماركس على مر الأيام كرد فعل لتغير الظروف . ومع أن ماو ظل مواليا للمبادىء الماركسية الأولى الا أنه في ظروف مختلفة ، أعطى معان جديدة وتركيزاً جديداً للمفاهيم مثل الصراع الطبقى وخطر الشعب والمركزية الديموقراطية . ودراسة الشيوعية الصينية ، كما يوضح المؤلف ، يمكنها أن تستفيد من اتجاه قائم على ترابط فروع المعرفة : علم الاجتماع ، الانثروبولوجيا الثقافية ، الفلسفة السياسية والتاريخ والتحليل اللغوى . والمؤلف فى هذا لا يأتى بالجديد حيث أن هذا الاتجاه أصبح رئيسا فى العلوم السياسية فى دراسة النظم السياسية والحياة السياسية .

• • •

فى الباب الأول عن الأبعاد التاريخية يناقش المؤلف تفكك الوضع التقليدى . فيوضح كيف أن الصين القديمة كانت تتمتع بنظام اجتماعى متماسك وهادىء نسبيا . وانه ليس صحيحا القول بانه قبل الثورة الشيوعية كانت الانتفاضات الاجتماعية والسياسية الوحيدة هى تغييرات الأسر الملكية وثورة الفلاحين . فقد مرت الصين فى تاريخها الطويل قبل الثورة بخمس فترات من التغيير الثورى : توحيد الصين على يد أول امبراطور لأسرة تشين المستبد (٢٢١ — ٢٠٩ قبل الميلاد) ، محاولة انشاء ثقافة ارستقراطية اثناء فترة الأسر الست (٢٢٢ — ٥٨٩) ، محاولة أسرة سونج احلال طليعة متعلمة من الطبقات الدنيا محل الطبقة الارستقراطية الحاكمة (٩٦٠ — ١٢٧٩) ، وعصيان تايبينج T'aiping كمحاولة لاقامة دولة دينيةاشتراكية (١٨٥٠ — ١٨٦٤) ، والحركة القومية التى سبقت الشيوعية والتى بدأت بثورة دكتور صن يات سن San Yat-sun وانتهت بحركة ٤ مايو سنة ١٩١٩، وسبقت ظهور الشيوعية الصينية . ويشير المؤلف الى انه باستثناء بعض الحركات مثل عصيان تايبنج المعادية الكونفوشية فان هذه اى الكونفوشية كانت قبل ظهور الشيوعية للسلطة أهم نظم الأفكار قوة وانتشارا ، فلم تقم اية اسرة ملكية منذ **تشين** بالقطيعة مع تقليد الكونفوشية كما فعل الشيوعيون الحديثون . فالكونفوشية جددت نفسها بتغيير الأسر الملكية واستوعبت الفلسفات والأديان الاخرى .. فالثورة الشيوعية الصينية بلا شك أول ثورة نجحت فى معارضة التقليد الكونفوشى .

ويعقد المؤلف المقارنة بين الكونفوشية والماركسية موضحا أن كليهما ينظر للتاريخ

على انه يطور نفسه . فالأولى ترى أن الفرد يعيش فى عوالم ثلاثة فى نفس الوقت (العالم الروحي ، الطبيعي، والانساني او الاجتماعي). بينما لجأ **ماركس وانجلز** الى استخدام المادية الجدلية من وجهة نظر التطور التاريخي فى المجتمع الغربى ، وقد نظرا الى الوضع فى الصين فى القرن ١٩ نظرة مختلفة ، حيث نظر اليها كوضع ساكن يجب أن يعتمد التغير فيه على عامل خارجى ينتج عن فرض تغلغل الغرب الرأسمالى . وقد كان ماو متفقا مع هذا الرأى سنة ١٩٣٩ .

فنجاح الثورة الصينية الشيوعية يعتبر تحديا كبيرا للنظرية التى تنادى بأن تاريخ مجتمع ما يتطور ذاتيا بفعل القوى المادية ، وهى النظرية التى نادى بها ماركس . كما يشير المؤلف الى أنه من السخرية أن الكونفوشية ، التى تميزت بأنها كانت تجدد نفسها تقليديا ، لم تستطع مواجهة التحديات الجديدة للقرن ١٩ والقرن ٢٠ ، اى متطلبات المدنية الحديثة . ولكنه يؤكد أن القول بأنها فشلت لا يعنى أن الشيوعية كانت ضرورية فى المرحلة التالية من تاريخ الصين . ولتأكيد ذلك يلقى الضوء على رد الأمة الثقافي على المشاكل الاجتماعية ــ السياسية .

فالكونفوشية اكتسبت تفوقا ودعمت نفسها بين نظم فكر متنافسة فى الصين التقليدية ، وقد أظهرت مقدرة فائقة على تجديد نفسها عن طريق استيعاب الأفكار الجديدة وبالمحافظة على تماسكها الداخلى . ولم تستطع البوذية ولا التاوية Taoism أن تحل محلها بصفة دائمة .

ولم تكد تحل سنة ١٨٤٠ حتى بدات الكونفوشية تتدهور بسبب تحديات من الغرب، وحتى ذلك الوقت كان علماء الكونفوشية يعملون كالمحافظين عليها والمستفيدين منها . وعندما واجهت بريطانيا الصين فى حرب الأفيون سنة ١٨٤٠. كانت الصين فى اتجاه تدهور فى الدورة الملكية . وقد كان انتشار الفقر نتيجة للثورات والفساد البيروقراطى وآثار الكوارث الطبيعية . وقد اضافت الدول الغربية الى تحديات الحكومة حيث قامت بفتح الصين بالقوة العسكرية والدبلوماسية . وقد أدى الضغط الغربى الى اجبار الصين على توقيع مجموعة معاهدات غير متكافئة تعطى الأمم الغربية الحق في التجارة فى عدد متزايد من الموانىء . كما أن سيول البضائع الغربية الرخيصة ادى الى الانهيار المميت للصناعة المحلية الضعيفة ، وتطور المدن وغيرها أدى الى ازدياد الهوة بين الفقر والغنى. وقد استمر مظهر الأسر الملكية حتى سنة ١٩١٢ حيث أدى الضغط الى تحول السلطة من المركز (أى الوسط) الى الزعماء العسكريين للاقاليم . ومن ثورة سنة ١٩١١ الى تماسك السلطة الشيوعية سنة ١٩٤٩ فرضت سياسة هؤلاء الزعماء تهديدا مستمرا لاستقرار جمهورية الصين . فلا الكونفوشية ولا الافكار والمؤسسات الغربية المستوردة أثبتت انها قادرة على المحافظة على النظام كله .

وكنتيجة لاتصال الصين مع الغرب عن طريق الحرب والديبلوماسية والتعليم فيما وراء البحار للطلبة الصينيين وترجمة الادب الغربى وتغيير البرامج الدراسية فى المدارس الصينية تغلغل نطاق متسع من الافكار الغربية الى وعى المثقفين الصينيين الآخذين بالتراث الغربى . وفى أواخر القرن ١٩ واوائل القرن العشرين فان نظرية **داروين فى** التطور، وتبادلية **بروتوكين** ، ومثالية **شوبنهور** وواقعيته ، وتطبيق **ديوى** ، والتحليل المنطقي **لراسل**

واخيرا الماركسية جميعها أثرت فى المثقفين الصينيين، فقد كان ذلك عهد الخلط والالتباس الثقافى الكبير .

ولقد حاول الزعماء التقليديون للصين بعد حرب الافيون تجاهل التحدى الغربى حيث آمنوا أن الكونفوشية ومبادئها العالمية يمكنها أن تقاوم طوال الوقت مع امكانية ادخال بعض الافكار الغربية القليلة لتقوية نفسها . وعلى الرغم من الروح التقليدية الا انه فى الستينات من القرن ١٩ بدأ الجدل حول مدنية الصين ، وكان هناك شبه اجماع على أنه يجب أخذ التقدم التكنولوجى من الغرب مع استمرار القيم الكونفوشية والتعاليم الصينية كأساس المجتمع وقد رفع شعار « لانقاذ الصين » .

وفى محاولتهم للتطوير فى اطار الكونفوشية فشل التقليديون في أن يروا أن الكونفوشية نادت بامبراطورية عالمية مع الصين كمركز لها ، بينما عالم القرن ١٩ كان عالم دول قوية مع مركز القوة فى الغرب . فالصين كان عليها أن تصبح دولة قومية فى عالم غير صينى . وبانتشار التعليم في القرن الحالى أصبح المثقفون الصينيون أكثر تعرضا للتعليم الغربى .

وقد أوضحت الخمس عشرة سنة الأولى من القرن العشرين الانتقال من الكونفوشية القديمة الى أبعاد جديدة . وبالتالى فقد بدات مرحلة « الثقافة الجديدة » محاولة من الراديكاليين الآخذين بالافكار الغربية فى تشكيل الصين على نسق الثقافة الصناعية للغرب الحديث . وبالرغم من فشل المحاولة الا أنها مهدت لحركة ٤ مايو سنة ١٩١٩ التى ظهر فيها لأول مرة الكثير ممن أصبحوا زعماء شيوعيين صينيين فيما بعد . وزعماء الثقافة الجديدة ارجعوا المصاعب والامراض الاجتماعية والسياسية الصينية لعيوب الثقافة الصينية، ولطريقة التفكير السائدة .

وأثناء حركة ٤ مايو بدأ البعض من الزعماء الثقافيين النظر الى الماركسية باعتبارها أهم موازن بين الصين والغرب .

ويوضح المؤلف أن ماو فى العشرينيات كان شخصية غير هامة ، واتبع نفس الطريق الى الماركسية ، ويذكر أنه وفقا لماو نفسه فانه طور اهتمامه بالماركسية خلال الفترة من سنة ١٩١٨ – ١٩٢٠ على يد **لى تشاتشاو** حيث عمل معه كمساعد مكتبة فى جامعة بكين .

وباختصار فان الحاجة الملحة للتغيير والحاجة القومية لتأكيد أن الصين مساوية للغرب ، والعداء للاستعمار والهام الثورة البولشفية كل هذه كانت الدوافع الرئيسية التى جعلت من **لى وماو** وغيرهم شيوعيين . وقد انتقلوا فى السنوات التالية لتحويل الافكار المستوردة الى ثورية في واقع صينى .

ويوضح المؤلف أن الشيوعيين الماركسيين الصينيين الاوائل برروا ارتباطهم الايديولوجي بالماركسية على أساس أهمية دورها ، أى على أساس رشيد ، حيث اعتقدوا أن النظرية الماركسية وتطبيقها ستفيد الصين ، ولكن ما هى العوامل فى الماركسية – اللينينية التى وجدت صدى لدى اتباع الصينيين ؟ يحلل المؤلف أول أسباب جاذبية الماركسية ، وهو انها تدعى انها نظرية علمية يمكن تطبيقها عالميا، وانها تمثل حلا شاملا لكافة المشاكل الاجتماعية التى يبحثون لها عن حل .. من ناحية أخرى فالجدلية التى نادى بها ماركس وانجلز تكمل ما آمن به من قبلهم المفكرون الصينيون من وجود نموذج للجدلية فى الطبيعة Yun & Yang حيث أوضحت المرحلة العليا الجدلية بتطبيق

الشيوعية . ومن ناحية ثالثة ، فقد أوجد ماركس وانجلز الأداة الوسيلية لانتقاد الغرب، وقدمت الاشتراكية كأعلى تعبير العدالة الانسانية . بالاضافة الى هذا فهناك عناصر أخرى في الماركسية اللينينية وجدت تقبلا من المثقفين الصينيين. ففكرة « تغربة » الاشخاص وعدم مقدرتهم تحقيق ذاتهم الا بالقضاء على الحوائل التي يفرضها المجتمع ، هذه النظرية وتدعيمها بافكار لينين فى الاستعمار ، سدت فراغا ثقافيا لدى الكثير من الصينيين للمشاكل التي واجهتها الصين قبل الثورة ، والتي وصف ماو الصين فى ظلها بانها دولة « نصف اقطاعية » ، « نصف مستعمرة » ، « ونصف صناعية » .

ويوضح المؤلف انه لايوجد فى الفكر الصيني التقليدى ما يشبه مفهوم ماركس عن « الوعي الذاتي » للعامل فيما يتعلق بتغربته عن ذاته . والاخذ فى الاعتبار صغر حجم الطبقة العمالية الصناعية يجعل من الصعب على العمال قيادة الثورة . ولكن تركيز لينين على دور المثقفين الثوريين قد يكون اوجد همزة وصل بين التقليد العلمي للمثقفين الصينيين وتركيز ماركس علىأهمية تطور وعي ذاتي للبلوريتاريا. وعلى اى حال فان الوعي والاهتمام برفع وعي الجماهير فى الصين تدين به الصين للماركسية ــ اللينينية حتى وان كانت معظم الجماهير تنتمي للفلاحين بدلا من البروليتاريا الصناعية.

ويوضح الكاتب انه ليصبح الفرد ثوريا في الصين فى العشرينات سواء فى الاتجاه الماركسي او غيره لم يكن قرارا سهلا للمثقفين الصينيين، حيث تعرضوا للقتل والتعذيب الذى لم يقتصر عليهم انفسهم ، بل امتد في كثير من الحالات الى أسرهم .

ومع ذلك فان التفرقة التقليدية بين العمل الذهني والعمل اليدوى استمر يسيطر على أذهان الشعب كمقنن للتدرج الاجتماعي .

ويشير المؤلف فى هذا المجال الى مثل دارس الطب الصيني فى اليابان الذى ترك الطب وتفرغ للكتابات الثورية حيث وجد ان اصلاح عقول الافراد أهم من الاهتمام باجسادهم ، وقد مدحه ماوتسي تونج وذكر سنة ١٩٤٠ مثلا انه اكبر كاتب ثورى صيني . وفى سنة ١٩٦٧ وصفه بانه رائد « الثورة الثقافية » وتأثره به يبدو من انشائه سنة ١٩١٨ وهو فى شبابه Hsin-min Hsuch-Hiu (وان كان المؤلف لم يعرف ماهي ولا معناها بالانجليزية) وهي تهدف لبعث الصين « كأمة جديدة» عن طريق التربية الجسدية والوطنية، واعادة التعليم المعنوى للشباب » .

إما ماوتسي تونج وكيف اصبح ماركسيا صينيا وكيف تطور فى هذا المجال فيفرد له المؤلف فصلين كاملين . وفي هذا المجال يبين ان كافة المواقف التي أوضحها سواء سياسة الحزب الشيوعي الصيني الموجهة من قبل الكومنترن أو الآراء والاتجاهات الخاصة للمنشقين ، لم تستطع التوفيق بين المذهب الماركسي ــ اللينيني والواقع الصيني . ولكن ماوتسي تونج وهو « معمارى » الثورة الشيوعية فى الصين وزعيمها ــ استطاع ذلك. وقد فكر فى تحويل الصين على صورة الثورة الماركسية ، ولكنه ايضا اعاد تفسير النظرية الماركسية لتلائم المتطلبات الخاصة بالثورة الصينية . ويشير المؤلف الى ان نجاح ماو قبل سنة ١٩٤٩ يختلف كثيرا عن نموذج الزعامة الخاص به منذ ذلك الوقت .

ولقد مر تطور ماو كماركسي صيني بستة

مراحل مرتبطة ارتباطا وثيقا بنمو الحركة الشيوعية في الصين :

(١) الفترة الماركسية الاولى ، منذ اصبح ماركسيا سنة ١٩٢٠ . فى هذه المرحلة الاولى كانت خلفية ماو عن النظرية الماركسية ضعيفة وبالتالي فقد تقبل سياسة الكومنترن المبنية على الائتلاف بين الحزب الشيوعي والكومينتانج .

(٢) مرحلة التكوين الماوية التي بدات بتأكيده على الثورة المرتكزة على الفلاحين سنة ١٩٢٧ وانتهت بتدعيم زعامته للحزب الشيوعي سنة ١٩٣٥ .

(٣) مرحلة النضج الماوية من سنة ١٩٣٥ الى اعلانه لنظريته فى الديموقراطية الجديدة فى بداية سنة ١٩٤٠ .

(٤) مرحلة الحرب الاهلية بين ١٩٤٥ — ١٩٤٩ .

(٥) مرحلة ما بعد النصر من سنة ١٩٤٩ الى حوالي سنة ١٩٦٢ .

(٦) مرحلة الثورة الثقافية العظيمة للبروليتاريا منذ سنة ١٩٦٢ .

ويشير المؤلف الى أن هذا التقسيم عشوائي الى حد كبير ، الا انه ييسر تتبع النمو الثقافى لماو . ثم يعرض بالتفصيل لكل مرحلة من هذه المراحل الست فتناول المراحل السابقة لعام ١٩٤٩ في الفصلين الثالث والرابع من الباب الاول ، بينما خصص البابين الثاني والثالث(وهما بقية الكتاب) للمراحل التالية.

ويوضح المؤلف أن أهم مرحلة فى النمو الثقافى لماو كانت بين توليه زعامة الحزب الشيوعي سنة ١٩٣٥ ، وتبلور مفهومه عن الديموقراطية الجديدة في سنة ١٩٤٠ . فى خلال هذه الفترة كان ماو تحت ضغط كبير كمفكر ماركسي عما كان عليه الحال من قبل . ولقد كان للحرب الصينية اليابانية (١٩٣٥ — ١٩٤٥) اثرها فى اجباره على التطلع الى الثورة الشيوعية من ابعاد اكثر اتساعا .

ولقد كان اهم ما يشغله فى تلك الفترة هو توحيد النظرية والتطبيق ، وعليه ففي هذه المرحلة هجر ماو اعتقاده الاول فى أن النموذج السوفيتي (كاستراتيجية وكنوع حكومة) يمكن ان يطبق على الصين اذا أخذ فى الاعتبار عدم الرضا من جانب الفلاحين . ودعا لحلول مبنية على التجربة الخاصة بالصين ، والتي لايشاركها فيها الاتحاد السوفيتي او أية دولة أخرى .

الابعاد الايديولوجية :

وفي علاجه للابعاد الايديولوجية فى الباب الثانى يبدأ المؤلف ببحث أهداف ثورة ماو ، ويحاول الاجابة على عدة تساؤلات تدور حول ما هي طبيعة الثورة ؟ والى اى مدى تشبه الثورة الشيوعية الصينية الثورات الاخرى ، والى أى مدى تعتبر التجربة الصينية فريدة ، وما مدى توافق الماركسية — اللينينية مع الثورة الشيوعية الصينية ؟ ما هو أساس مطالبة الحزب الشيوعي الصيني بالمشروعية ؟ ما هي أهداف زعامة الحزب الشيوعي الصيني فى ظل ماو ؟ وما هي المشاكل الايديولوجية التي تأتي بها هذه الاهداف لثورة ماو ، حيثانه يركز على الالتزام الثورى على حساب الدوافع المادية ؟

والثورة أخذت معنى جديدا فى الصين ، فهي اكثر من مجرد تصرف عنيف ، فهي تعني ثورة اقتصادية اشتراكية ، وكذلك فهي ثورة

سياسية ايديولوجية ، فنية وثقافية وهذا ينطبق على ما قاله المؤلف على لسان ماو من أن الثورة « ليست حفلة عشاء » ...

وفي مجال المقارنة بين الثورة الصينية وغيرها يشير المؤلف الى آراء مفكر غربي آخر Crane Briton في دراسة عن الثورات الانجليزية والامريكية والفرنسية والروسية حيث اوضح بعض الخصائص المشتركة لتطورها جميعا حيث تمر بمراحل متعددة هي : « قبل الانطلاق » ــ « الحمى » ــ « الازمة » وهي غالبا تقترن بهلوسة او هيجان ــ قبل ان تصل الى النقاهة . ويرى المؤلف ان الصين مرت بمراحل شبيهة بهذه خلال ثوراتها في نحو القرن الماضي . ولكن الثورة الصينية ، كما يشير المؤلف ، تضمنت بعض العناصر الفريدة ،مثل الاستقلال الاجنبي للاستعمار ، التي لم يكن لها مثيل في الثورات الاربع المذكورة .

يقول المؤلف في مجال بحثه في المميزات الخاصة بالثورة الصينية ان ماو يميز بين الثورة الصينية والثورات الاخرى على اساس عاملين : الزعامة الطبيعية ووجود او عدم وجود الاضطهاد الاستعماري . ففي الغرب الثورات البورجوازية ــ الديموقراطية قادتها البورجوازية ، والثورة الصينية قادها تحالف البروليتاريا والفلاحين تحت زعامة الحزب الشيوعي الصيني. وفي حالة الثورة البولشفية فان روسيا القيصرية ــ على خلاف الصين ــ لم تكن ابدا ضحية للاستعمار ، بل انها كانت هي نفسها قوة استعمارية . وانهيار الامبراطورية الصينية سنة ١٩١١ بعد عشرات السنوات من التدخل الغربي في الصين صاحبه تعميق أزمة البقاء القومي . وهذا الانهيار مثل مثيله في الامبراطورية الرومانية والعثمانية والبريطانية خلق مشكلة بناء الامة واعادة البناء . وهي تجد تعبيرها في القومية « حقيقة ان التحول عن الامبراطورية الى الامة في الصين تضمن تفككا اقليميا اقل كثيرا من مثيلها في الحالات الاخرى . ولكن الصين مرت بنفس العملية وظهرت فيها دولة قومية جديدة Kuo-chia تمخض عنها النظام الامبراطوري السابق t'iensia

والرغبة الملحة للاستقلال القومي في القرن العشرين توضح كراهية الاستعمار التي بدأت في الحركات الثورية في الصين . وعليه فكراهية الاستعمار كانت ظاهرة منتشرة في الصين قبل مجيء الشيوعية . وكان من الممكن استخدامها بكفاءة لتحريك الجماهير في عملية بناء الامة ــ وهي المهمة الضرورية في بلد سيطر لقرون الاعتقاد بأن المسئولية المدنية (الحكم) من اختصاص الطليعة فقط . ولكن تعبئة الجماهير تتطلب هدم الحواجز الاجتماعية والسياسية بين الطليعة والجماهير . وهذا يتطلب هدم القيم القديمة والنظام القديم ، واقامة قيم جديدة ونظام جديد محلها. ولذا فانماو حدد « الاقطاع والاستعمار » كأهم عدوين للثورة الشيوعية الصينية .

أهداف ثورة ماو :

يوضح المؤلف ان مفهوم الصين الجديدة في نظر **ماو** هو أن تكون أمةجديدةمستقلة،حرة، ديموقراطية (وتعني حرفيا في الصين موجهة نحو الشعب) ، منتعشة وقوية . وذلك كما عبر عنها سنة ١٩٤٥ . وفي سنة ١٩٤٩ حدد الاهداف في بناء دولة اشتراكية كبيرة بتحويل الصين من دولة زراعية الى صناعية . ويرى المؤلف انه ما دامت كل من الايديولوجية والسلطة السياسية لهما معنى وظيفي كوسائل اكثر منها غايات ، او هي وسائل وغايات في نفس الوقت ، فان الاهداف الرئيسية لثورة ماو في ضوء ماحاول النظام اقامته منذ سنة ١٩٤٩ تتلخص في :

١ ــ اعادة تنظيم الهيكل الاجتماعي الصيني

لانشاء نظام جديد للسلطة ، هيئات جديدة ، مهام جديدة ، وهيراركية اجتماعية وسياسية جديدة تتمشى مع ما يراه الحزب الشيوعي الصيني .

٢ ــ اعادة توجيه القيم الاجتماعية ونماذج التفكير عن طريق عملية مستمرة من التوعية ، واعادة التعليم والتثقيف لخلق قيم ماركسية.

٣ ــ التعبئة الاجتماعية لخلق التلازم بين الدولة والمجتمع فى نظام سياسي جديد « ديكتاتورية الشعب الديموقراطية » .

٤ ــ تحويل الولاء والارتباطات من الجماعات الاولية التقليدية (خاصة تضامن الاسرة) الى الدولة القومية والحزب وعلاقات العمل الجديدة .

٥ ــ تكوين تميز جديد على المستوى القومي والشخصي على ضوء الروح « البروليتارية »

٦ ــ تحسين الخبرة عن طريق تبنى اساليب تقليدية وحديثة .

٧ ــ تطبيق اشتراكية فى الاقتصاد لتحقيق التنمية السريعة بوسائل جماعية .

٨ ــ انشاء دولة حديثة قوية حرة من السيطرة الاجنبية الحقيقية او المتصورة .

وباختصار فان زعماء الحزب الشيوعي لايبدو انهم اتخذوا الماركسية لحد ذاتها ، ولا لانهم مدفوعين للسلطة وحدها . ويبدو أن ثورة ماو والسعى لبناء الامة نشأت من حاجات الصين الحديثة .

ويلاحظ انه منذ سنة ١٩٥٣ نظر ماو الى الثورة الشيوعية الصينية على انها تختلف عن النموذج البولشفي لسببين اساسيين :

الاول : ان ثورة الصين بها عامل العداء للاستعمار الذى عانت منه الصين لاكثر من قرن ، وهو الامر الذى لم يوجد في الثورة الروسية .

والثاني : انتقاد ماو لاتجاه اعادة النظر فى الماركسية (revisionism) فى الاتحاد السوفييتي منذ لينين ، ورغبته في ابعاد هذه الروح عن دولته .

مع انه ، كما يوضح المؤلف ، لايوجد هناك اختلافات كبيرة بين أهداف ماو للصين واهداف الاتحاد السوفييتي ــ فكل منهما يهدف لاقامة مجتمع قوى منتعش ومتساو عن طريق وسائل جماعية وفى ظل سيطرة الدولة والحزب . والاختلافات بينهما قد يفسرها الاختلاف فى مراحل التنمية ، وبالتالي فكل منهما تواجه مشاكل اقتصادية وجيربولوتيكية مختلفة . هذا بالاضافة الى وجهة نظر ماو المختلفة عن الطبيعة البشرية ، وما يمكن عمله لجعلها متناسبة مع الهدف الضخم لنشر المدنية . فمن الواضح ان الاتفاق على أهداف الثورة لايعني اتفاقا على الوسائل المحددة لتحقيقها . وهذا صحيح بالنسبة للعلاقات بين الصين الشيوعية والاتحاد السوفييتي ، والعلاقات بين زعماء الحزب انفسهم .

ثم ينتقل المؤلف في **الفصل السادس** الى توضيح الايديولوجية فى ابعاد جديدة . فيوضح ان ايديولوجية النظام الشيوعي الصيني صعبة التعريف ، ليس فقط لان مضمونها واسع ، ولكن لانها ايضا فى التطبيق مرتبطة بشدة بمشاكل السلطة السياسية والتنظيم والزعامة والسياسة ، والاخلاقيات الاجتماعية . فهي في نفس الوقت مصدر المعنويات والاخلاقيات والسلطة ، واساس النظام الاجتماعي والبرنامج السياسي . فالتفرقة بين المعنويات والسياسة ، أو بين الكنيسة والدولة كما هي معروفة فى الغرب ، تعتبر أجنبية او غريبة على التقليد الصيني ; ففي ظل النظام الشيوعي فى الصين ، كما كان الوضع فى الماضي ، فان المعنويات والسلطة لاتفترقان كما لو كانت

الكنيسة والدولة واحدا . ففي الصين الامبراطورية سيطرت الكونفوشية فى كل من الدولة والمجتمع ، واليوم فان الايديولوجية الشيوعية كما يفسرها ماو تقوم بنفس التأثير . وكما كان الحال قديما فان النظام لايجوز انتقاده مثله فى ذلك مثل الاسر الحاكمة في عهد الصين الامبراطورية ، ولا تتحدى سلطته مادام يعمل وفقا للايديولوجية الرسمية . واساس مشروعية زعامة الحزب الشيوعي هي البرنامج الثورى للحزب الذى ينادى بأنه سيأتي بالقوة والرخاء للامة الصينية . ولكن يلاحظ المؤلف انه منذ سنة ١٩٦٢ فان أفكار ماو تذكر على انها السلطة الأسمى . وربما يكون السبب فى هذا محاولة الرد على بعض زعماء الحزب الذين بدأوا ينادون بالطريق الراسمالي .

ولتحقيق اهداف الحزب السابق الاشارة اليها أخذ الشيوعيون الصينيون على عاتقهم ايجاد حوار بين الزعامة والجماهير بفرض تعبئتها واشراكها فى الحياة الاجتماعية والسياسية . ويوضح المؤلف ان تنظيم الجماهير له اهمية خاصة لتحقيق الهدف ، وهو يقع على مسئولية الكادر وزعماء الحزب ، وعليه فان تدريب وتعليم الكوادر يجب ان « يحتل المكان الاول في البرنامج التعليمي العام » . والزعامة والمسئولية تأتي معها بالحاجة الى النظام . فزعماء الحزب والكادر يتوقع منهم ان يكونوا أشداء مع انفسهم كما هم مع الآخرين . ويشير المؤلف الى ان ماو فى تنفيذ السياسة القومية معروف بانه صارم مع نفسه ومع عائلته والمقربين اليه . فابنه An-Ying قتل اثناء الحرب الكورية . والثورة الثقافية تمدنا بامثلة عن رغبة ماو فى ابعاد اكثر المقربين اليه عندما لاتتفق تصرفاتهم مع آرائه فى « المجتمع الصالح » وطريقة الوصول اليه .

ويتعرض المؤلف لدور الايدولوجية فى عملية التحول الاجتماعي والبناء . فمع ان الاهداف التي وضعها الحزب جاءت بتوجيه عام للدولة باكملها ، الا ان الحزب مازال محتاجا لايجاد اتفاق على طرق تحقيق هذه الاهداف . وكذلك فهو محتاج لتنظيم فعال لتحقيق الاستقرار والتناسق ، وايجاد الاساس اللازم للعمل . وقد مثلت الايديولوجية روح النظام كله بينما مثل التنظيم جسده . والنظام كله يقوم على السلطة النابعة من نواة مركزية لعمل السياسة في اعلى هيراركية الحزب ، وتصل الى الجماهير عن طريق اجهزة التوجيه فى الحزب وكوادره وكوادر الدولة واجهزتها .

وايديولوجية الصين الشيوعية هى فى نفس الوقت مصدر ومشرع المعنوية والسلطة . وهى فى هذا تشبه الكونفوشية التى حلت محلها . ومع ان مضمون ايديولوجية الصين تغير ، الا ان هذا لا يعنى بالضرورة ان دورها قد تغير . فهناك استمرار بين الكونفوشية والشيوعية كايديولوجية . ويوضح المؤلف الوظائف الرئيسية للايديولوجية في الصين :

١ ــ تقديم أمل للملايين من الصينيين الموجودين الذين عاصروا عشرات السنين من الفقر والحرب والمرض والجوع والضياع . فالايديولوجية تعد بتحقيق السلام والرخاء للامة بعد القضاء على قوى « الشر الداخلية والخارجية » .

٢ ــ تقدم الايديولوجية للنظام الشيوعى الصينى اطارا ثقافيا جديدا لتفسير عملية التغيير التاريخى ، اى تقدم نظاما فلسفيا جديدا .

والنظام يقوم على ان الفكر الانسانى مقسم الى مدرستين : احدهما ميتافيزيقية والاخرى ديالكتيكية او جدلية . ويعتبر ماو الفلسفة الماركسية فى المادية الجدلية اسمى من الاتجاه الآخر فى محاولة تفسير التاريخ . وهو فى هذا يتفق مع الزعماء الروس ، وهذا الاتجاه يؤدى منطقيا الى تفهم التطبيق الذى يعتبر عنصرا اساسيا آخر فى الايدلوجية الرسمية للحزب الشيوعى . فالمعرفة غير منفصلة عن التطبيق والاخيرة وسيلة للاولى . فمن اهم افكار ماو « لتعرف يجب ان تعمل » وبهذا النظام الجديد للمعرفة ، الجدلي فى مظهره والموجه نحو التطبيق ، فان الايديولوجية الماوية يمكنها ان تنادى بتفوقها على الميراث الفلسفي الصيني بما فيه الكونفوشية نفسها .

٣ ـ الايديولوجية فى الصين الشيوعية تقدم مجموعة اهداف ومؤسسات وبرامج قومية . وقد سبق ان ذكرنا ان هذه الاهداف الثورية هى مصدر مشروعية الحزب . كما ان الماركسية ـ اللينينية امدت الصين الشيوعية بالاساس النظرى للمؤسسات التى انشأها الشيوعيون الصينيون والدولة الجديدة يتزعمها الحزب الشيوعي وتقوم على جبهة متحدة لاربع طبقات هي (العمال ، الفلاحون ، البورجوازيه الصغيرة في المدن والبورجوازية القديمة) . والغاء الملكية الخاصة لوسائل الانتاج كان اهم تغيير جاء به الشيوعيون ، ولكن بالاضافة الى هذا ادخلت العديد من التغييرات . والايدلوجية اسمى من التنظيم ، بدليل انه في اثناء الثورة الثقافية اوقفت التنظيمات المنصوص عليها فى الدستور ونفس المثل بالنسبة للحزب . ودور الايديولوجية يحجب القانون نفسه . والقوانين والمراسيم الخاصة بالنظام لها جذورها فى المبادىء الايديولوجية ، وقد اعطيت القيادة للسياسة ، واخضعت المصالح الخاصة للمصالح العامة ، وبالتالي فان آراء المنادين « باعادة النظر (revisionism) التى تطالب بحوافز شخصية اكبر ، وتقليل التقشف الاقتصادى وتقليل الضغط الايديولوجي قد انتقدت ، وهاجمها الماويون سنة ١٩٦٦ ، فهى تعطى القيادة للاقتصاد لا للسياسة ويؤكد المؤلف ان معنى اعطاء القيادة للسياسة يتفوق على الاعتبارات الاقتصادية الخالصة والمصالح الخاصة .

٤ ـ الايديولوجية تمد المجتمع الصينى بمجموعة جديدة من القيم المعنوية الاساسية التى بموجبها يقوم الافراد والجماعة ككل بالحكم على كافة الافكار والتصرفات . ونظام القيم الجديدة هذا فى قلب ما يسميه ماو « الثقافة الجديدة » أو «الثقافة البروليتارية» التى حلت محل «الثقافة الاستعمارية » و « شبه الاقطاع » .

واهم قيم « الثقافة الجديدة » هى : القومية والعلمية والشعبية . كما ان الايديولوجية تركز على وجه الخصوص على روح التضحية الذاتية . وأفكار ماوتسى تونج التى حجبت الماركسية ـ اللينينية واقعيا فى الصحف الصينية فى الستينات ، اشير اليها على انها قنبلة ذرية روحية « (Spiritual A-Bomb) .

ويوضح المؤلف ثلاث وسائل رئيسية لبث هذه القيم **أولها :** التأكيد على سمو المادية الجدلية على الفلسفات الميتافيزيقية لكل من الغرب والصين التقليدية بحيث يمكن ان تزدهر « الثقافة الجديدة » القائمة على المادية الجدلية وتمحى كافة آثار الثقافة الجديدة . **وثانيها :** مجهودات تعليم الجماهير وتدعيم الترشيد . **وثالثها :** التركيز على صراع الطبقات الذى اعتبر مفهوما موحدا وقد حل محل التركيز الكونفوشي على التناسق والتكيف المتبادل .

فالشيوعيون الصينيون يؤمنون بأن التقدم ينتج من عملية جدلية للوحدة والتصارع ثم الوحدة ثانية . والصراع الطبقى نظر اليه على انه علاج لكافة الاتجاهات التى يعارضها النظام (ويلاحظ في هذا المجال ان المؤلف عاد من جديد الى التوسع فى تحليل الصراع الطبقى الامر الذى سبق ان بحثه تحت عنوان مستقل) .

٥ ـ الايديولوجية تقدم مجموعة مفاهيم وتعبيرات وافكار عن طريقها يفسر الافراد العالم حولهم ويتصلون مع بعضهم البعض . فهي تعمل على توحيد تفكير الحزب والجماهير بانشاء لغة موحدة لمناقشة الاهداف القومية والوسيلة الرئيسية فى هذا المجال هى الصحافة الصينية التى لا يقتصر دورها على الدعاية وبث العقيدة ، بل تقوم ايضا بالاتصال السياسي الواسع . وعملية الاتصال السياسى معروفة فى الصين « بالعمل الايديولوجى » ويشير المؤلف الى كيف ان الحزب استطاع بفاعلية ان يحول سلبية الفلاحين الى تأييد ايجابي للنظام الشيوعى اثناء الحرب الاهلية . واحد أسس النجاح الرئيسية للحزب هى نظام اتصاله بالجماهير . والحزب يحرص على الا تقتصر الكوادر فيه على تكريس مجهودها لاهداف الحزب فى خدمة الجماهير بل يجب ان تندمج مع الجماهير فى روح تضامن ، وتقودهم في تحقيق برنامج الحزب . واعتبر ماو « الخط الجماهيرى » هذا وسيلة اساسية فى زيادة الانتاجية .

٦ ـ الايديولوجية تقدم مجموعة أدوات منهجية للتحليل الجدلي . ولعل أهم ماتقدمه الايديولوجية الماوية هو « واحد مقسم لاثنين » وبموجب التفسير الرسمى للحزب الصينى يعنى هذا المبدأ انه يجب النظر لاى شخص ، أو لاى عمل من جهتين : يفحص المظاهر الحسنة والناقص، ويستخدم هذا فى الصين كأسلوب للنقد الذاتي .

● ● ●

الايديولوجية والتطبيق منذ سنة ١٩٤٩ : ـ

ينتقل المؤلف فى الباب الثالث والاخير الى بحث الايديولوجية والتطبيق فى الصين منذ سنة ١٩٤٩ ، اى منذ نجاح الثورة الشيوعية فيها . فيوضح ان الشيوعيين عندما انشأوا نظامهم سنة ١٩٤٩ واجهتهم عدة مشاكل مباشرة فى كافة اوجه السياسة الحكومية مع الحاجة لاتخاذ قرارات حول هيكل ودور الحكومة والحزب ، واعادة بناء وتنمية الاقتصاد وتحديد خط عام ، وتطوير سياسة خارجية مناسبة ونظام دفاع ، وخلق مجتمع جديد . ومع ان المثاليات الشيوعية كانت متعمقة فى كافة زعماء الحزب الا ان تطبيقها تطلب النظر الى أبعاد جديدة مختلفة . ويبين المؤلف ان اتساع نطاق السياسات الممكنة التطبيق، والافضليات الشخصية التى يعكس تحقيقها تجارب مختلفة وتفسير المثاليات والمستويات التى تحددها الايديولوجية الشيوعية ، جعلت من الصعوبة بمكان ايجاد اتفاق على السياسة يتمشى مع الاتفاق على الاهداف . وعليه فقد ظهرت فى الخمسينات عدة مجادلات أساسية حول السياسة ، يستعرضها المؤلف بالاشارة الى الحرب الكورية والسياسة العسكرية والسياسة الخارجية ، وبعض المسائل المهمة الاخرى التى لا يتسع المجال للتعرض لها بالتفصيل .

وفى ختام بحثه يلخص المؤلف اهم الافكار والآراء التى وصل اليها خلال تحليله الطويل . وهو يشير الى ان الماويين يؤكدون ان فكر ماو يمثل « ميكروسكوبا وتلسكوبا » لاهدافهم

الثورية ـ وانه الوسيلة لتحليل مشاكل الحاضر واعداد السبيل للمستقبل العظيم ..

ويعنينا من الختام نظرة المؤلف لمستقبل الايديولوجية في الصين ، وفى هذا يبين ان توعية الجماهير للثورة وقلب الطبقة الحاكمة لخلق نظام بروليتارى تختلف عن تخليد روح هذه الثورة وامكانية التحكم فيها . وقد عمل ماو بازدياد حتى سنة ١٩٦٨ على الالتجاء الى الشباب كحاملى الروح الثورية الحقيقية . ولكن هناك مما لا شك فيه اختلافات نوعية بين جيل ماو والاجيال الشابة .

ويوضح المؤلف انه بنهاية الستينات قدر أن ٤٠٪ من سكان الصين أقل من ١٧ عاما . وهؤلاء الشباب والامة باكملها تعرضوا لاكبر حملة للتوعية والبث العقائدى عرفها التاريخ البشرى . وبث الثورية فى الشباب جاءت بثمارها في المرحلة الاولى للثورة الثقافية حينما قاموا باعمال عنيفة ومدمرة بلا فائدة ، ولكن اخضاعهم سنة ١٩٦٨ لا بد وانه قد جاء ، كما يقول المؤلف ، بانتشار البلبلة بين الشباب ، وربما عدم الرضاء أيضا . وماو يتحمل المسئولية الكبرى فى خلق هذه الثورية فى الشباب ثم اخضاعها وقهرها . ولكن مستقبل الصين كما يقول المؤلف يتوقف على هؤلاء الشباب ، وان المستقبل هو الذى سيحكم على ما اذا كان اخضاع الحرس الاحمر سيترك ذخيرة من السخرية عن اساليب واهداف ثورة ماو ، او ان فكر ماو سيستمر من بعده . وليس من المؤكد ، كما يقول المؤلف ، ان خلفاء ماو المباشرين ـ الذين ليس لهم تاريخه الثورى ولاجاذبية شخصيته يمكنهم ان يحافظوا على كثافة التوعية الايديولوجية التى ميزت مجهودات ماو فى تعبئة الصين من أجل المهمة الضخمة لنشر المدنية فى الامة الصينية ـ ولكن يرى المؤلف ان تقليد الزعامة الايديولوجية لن يهجر حيث انه موروث من الصين القديمة واستمر لنحو ٢٠٠٠ عام .

ويختم المؤلف كتابه بالقول بان الشيوعية الصينية ، بتطبيقها للايديولوجية على ظروف ملموسة ، وباستخدام التجربة لاثراء الايديولوجية وازدهارها ، فانها ستستمر على ما يبدو ، وان امكانية هذا تعتمد على هذه العملية التى لا تكف عن القيام بالتجديد الذاتى .

● ● ●

وبعد فهذا الكتاب يمثل جهدا كبيرا للمؤلف فى تقديم عمل علمى استطاع ان يسهم فى الاجابة على السؤال الذى يشغل الكثيرين عن كيف استطاعت الزعامة الصينية فى ظرف سنوات قليلة ان تغير المجتمع الصيني وذلك بتركيزه على ايديولوجيتها الثورية .

والمؤلف كان موضوعيا وعلميا فى تحليله ، فلم يتحيز لاى جانب او لاية ايديولوجية ، بل قام بعرض الحقائق وتحليلها ، وغني عن القول ان الكتاب دسم ملىء بالمعلومات المترابطة والتحليل الذى يتطلب جهدا كبيرا في القراءة والتتبع . ويبدو ان معرفة المؤلف باللغتين الانجليزية والصينية مكنته من دراسة الكثير من الوثائق ، ومعرفة كثير من التعبيرات المتعلقة بالايديولوجية الصينية التى ما كان ليستطيع ان يفهمها لولا معرفته باللغة الصينية .

ومع القيمة العلمية لهذا الكتاب الا ان هناك بعض الانتقادات الشكلية والموضوعية . وادل ما يؤخذ على المؤلف هو انه فى تعريفه للمفاهيم فى معناها المجرد ـ كالايدلوجية مثلا ـ اعتمد على آراء البعض من الكتاب الغربيين الثانويين

الذين عرفوها من وجهة نظر غربية ،وبالتالى قصروا تطبيقهاعلى الاوضاع الغربية بينماهناك الكثير من المصادر الغربية ايضا لمثل هذه التعاريف التى اصبحت مستقرة ومتعارف عليها ... والتى تعالجها كظواهر عالمية ، ومع ذلك لم يتعرض لها المؤلف . ومن هنا انتهى المؤلف الى ان الايديولوجية الصينية تختلف عن مثيلاتها فى الغرب ـ كما يوضح فى ختام بحثه ـ لانها لا تمثل المصلحة الخاصة لاية مجموعة معينة ، ولكن المفروض انها تمثل ينبوع الحكمة للمجتمع باكمله . وفاته ان هذا هو نفس الدور الذى تلعبه الايديولوجية فى الدول النامية بصفة عامة. فمثلا احد التعاريف الاكثر استقرارا للأيديولوجية هو انها تمثل مجموعة المبادىء والافكار التى تنادى بها الطليعة او الصفوة في مجتمع ما عن هذا المجتمع حاضره ومستقبله والايديولوجية تتضمن مجموعة من الافكار والمبادىء وبرنامجا للعمل على تطبيقها .. والمؤلف وان كان قد افاض فى تحليل الايديولوجية في شقها الاول ، الا انه لم يعالج بنفس الاهمية شقها الثانى .

ومن الملاحظات الاخرى ان المؤلف لم يهتم اطلاقا بالدول النامية لا فى المقارنة بين الوضع فى الصين وبينها ، ولا فى توضيح احد الاركان الرئيسية فى الايديولوجية الصينية فى ابعادها الخارجية الذى يهدف الى جعل الصين نموذجا للتنمية للدول فى العالم الثالث ، وزعيما لمعسكر يضمها في مواجهة الاتحاد السوفييتي .

ومع أن من اكثر تحليلات المؤلف تشويقا هو تحليله للثورة الصينية في ضوء مراحلها المختلفة (وهى مراحل ما قبل الانطلاق ، والحمى ، والازمة ثم النقاهة) التى وان كان قد استعار المراحل فى شكلها المجرد من فكر آخر ، الا انه بتطبيقه لها على الصين أعطى تشويقا كبيرا للقارىءعن أبعاد الثورة الصينية. ولكن مع عمق تحليله فى الثورة الصينية التى من أهم دوافعها الاستياء من الاستعمار مع تدهور القيم الاجتماعية القائمة . لم يشر المؤلف ، ولا مجرد اشارة الى الثورات القومية فى الدول النامية ، والتى تتشابه مع هذه فى نفس الاساس ، اى الدوافع ، وان اختلفت معها فى المضمون ، فأمثلته فى الثورة والمقارنة كانت قاصرة على بعض الدول الغربية مع الاشارة الى الاتحاد السوفييتي وقد اعتبرها جميعا مختلفة عن النموذج الصينى ، لانها جميعا لم تكن مستعمرةبل كانت نفسها تمارس الاستعمار . من ناحية اخرى يلاحظ أن من أكثر الموضوعات تشويقا هو المقارنة بين الايديولوجية حديثا والايديولوجية قديما ، أو بين أفكار ماوتسى تونغ والكونفوشية ... ولكن يلاحظ فى هذا الشأن أن الكثير من هذه الافكار جاءت من قبل فى كتاب Chinese Village in Early Communist Transition الذى ظهر سنة ١٩٥٩ ومؤلفه C.K.A. Yang ونشرته مطبعة MIT في كمبردج ، مسشوستس في الولايات المتحدة الامريكية . ويبدو أن المؤلف تأثر بهذا الكتاب ، وان كان لم يعطه حقه ولم يشر اليه فى الهامش بل اكتفى بذكره فى قائمة المراجع فى آخر الكتاب .

ومما يمكن أن يوجه للمؤلف من انتقادات هو انه قد اغفل تماما النواحى الاجتماعية وأثرها فى الايديولوجية وفى الزعامة . فلم يوضح مكان الثوريين الصينيين مثل ماو وأسلافه وغيره من الزعماء فى الهرم الاجتماعى الصينى . صحيح انه ذكر انهم من المثقفين لكنه لم يذكر انتماءاتهم الطبقية الاصلية التى كان لها بلا شك آثارها على اتجاهاتهم الثورية.

كما أغفل المؤلف تحليل زعامة ماو وطبيعتها، فقد ركز على فكره ولكن ما هي شخصية ماو التى كانت وراء هذا الفكر ؟ فمما لا شك فيه أن ماو ينتمي الى قائمة الزعامة الروحية الجاذبة المعروفة باسم Charismatic Leadership ولكن المؤلف فى كل كتابه لم يشر اليها ولم يحللها كظاهرة تستحق الدراسة ، والمرة الوحيدة التى ذكر فيها هذه الكلمة كانت فى ختام البحث حيث قال ان خلفاء ماو ليس لهم بالضرورة تجربة الثورة ولا زعامته الروحية الجاذبة ، وقد اغفل تحليله هذه الزعامة كلية في بحثه .

من ناحية أخرى لم يعط فكرة واضحة عن مستقبل الايديولوجية الصينية واتجاهاتها من خلال الزعامة فى الصين . فلم يبين رؤيته لخلافة ماو ، وقد أشار عرضا الى أن لين بياو يعتبر وريثه المرتقب ولكن لين بياو وكما نعرف ابعد تماما عن مسرح السياسة ثم مات مؤخرا فما هى الاتجاهات الاخرى القائمة من خلال الزعامة فى الصين .

بالاضافة الى ما سبق ذكره من انتقادات وتقييم يلاحظ أن المؤلف لم يعالج بأى عمق اثر الايديولوجية على السياسة الخارجية للصين . فلم يتعرض مثلا ولا حتى بمجرد الاشارة الى تأثيرها على البانيا التى تعتبر أهم حليفة للصين ، والتى اتبعت خط الصين وانشقت عن زعامة الاتحاد السوفييتي ،كما لم يتعرض لدول العالم الثالث ولم يشر اطلاقا الى رؤيتها لافريقيا أو امريكا اللاتينية ــ خاصة كوبا ــ كما لم يشر الى الهند . والمؤلف وان كان قد اشار الى أن الصين اختلفت مع الاتحاد السوفييتي حول مفهوم التعايش السلمي الذى تفهمته الصين على أنه تعايش مع دول المعسكر الاشتراكي ، وتقبل للتعايش السلمي مع دول العالم الثالث غير المنحازة وفي الدرجة الثالثة امكانية للتعايش مع الدول البورجوازية التى لم تعد تمارس الاستعمار ، الا انه لم يشر مثلا الى أن المؤتمر التاسع للحزب الشيوعى الصينى في ابريل سنة ١٩٤٩ ــ الذى سبق أن أشار اليه فى مواضع أخرى ــ قد أكد أكثر من مرة على التعايش السلمى للصين مع غيرها من النظم ، حتى الرجعية منها ، وعدم التدخل فى شئونها الداخلية . الامر الذى يعتبر تغييرا كبيرا فى الايديولوجية الصينية فى أبعادها الخارجية التى كانت تركز أساسا على الثورية وعدم قبول المساومة أو التعايش مع النظم الرجعية ، فلم يتعرض المفكر الى هذا التغيير الذى خرجت به الصين من الثورة الثقافية ، والذى اعتبره الزعماء الصينيون تغييرا فى التكتيك وليس فى الاستراتيجية ، ولكنه على أى حال تغيير ايديولوجى يجدر بحثه . ولم يتعرض المؤلف الى الانتكاسة التى عانتها الصين ، خاصة في افريقيا ، فى مرحلة الثورة الثقافية وما قبلها مباشرة الامر الذى أثر على دبلوماسيتها وصورتها في العالم ودفعها لهذا التغيير الذى يعتبر جذريا . وربما كان تحليل المؤلف عن الثورة فى مرحلة النقاهة ذا فائدة لو طبقها على السياسة الخارجية . كما لم يشر المؤلف اطلاقا الى أثر ايديولوجية الصين الثورية فى عدم انضمامها للامم المتحدة وأثر التغيير الذى بدأ منذ أوائل ١٩٦٩ على صورتها وعلى قبولها فى الأمم المتحدة الذى تم منذ عامين .

ومن الملاحظات العامة ان المؤلف في كثير من الاحيان أشار الى تنظيمات واحداث تاريخية فى الصين دون أن يعرفها، ولو حتى فى الهامش، ولم يقتصر هذا على ما درجت معرفته ، مثل الكومينتانج والكونفوشية بل تعداه الى الاحداث والمفاهيم التى لايعرفها سوى المتخصص في

الشئون الصينية ، مثل **حركة ينان او حركة المائة زهرة والتاوية** وغيرها ، بل انه فى بعض الاحيان أشار الى تغييرات بالصينية ولم يعرف معناها بالانجليزية .

وأخيرا وليس آخرا فان من الملاحظات العامة أيضا أن المفكر كان يفقد حماسه في التحليل كلما قربنا لنهاية الكتاب . وأكثر ابوابه تشويقا كان الثانى ـ وهو الخاص بالابعاد الايديولوجية ، ثم الاول وهو الخاص بالابعاد التاريخية ، ثم الثالث وهو الخاص بالايديولوجية والتطبيق منذ سنة ١٩٤٩ ، الأمر الذى يجعل القارىء يتساءل عن حكمة المؤلف من افراد نصف عدد فصوله للباب الاخير مع تكرار أفكاره من فصل لآخر وتكرار ما سبق أن تعرض له ، خاصة فى الباب الثانى. ربما يكون السبب فى عدم تشويق الباب الاخير هو انه ركز فيه على موضوعات اصبحت دارجة خاصة الثورة الثقافية التى أفرد لها وحدها اربع فصول متكررة تقريبا وكان من الممكن دمجها جميعا فى فصل واحد أو اثنين على الاكثر بدون أن يتأثر الموضوع .

وأخيرا فان هذه الانتقادات لا تؤثر على هذا العمل الضخم والمساهمة العلمية التى قدمها المؤلف .

* * *

من الكتب الجديدة

كتب وصلت الى ادارة المجلة ، وسوف نعرض لها بالتحليل فى الاعداد القادمة

(1) Beals' Alan R., George and Louise Spindler, **Culture in Process**, Second Edition, Holt, Rinehart and Winston, 1973.

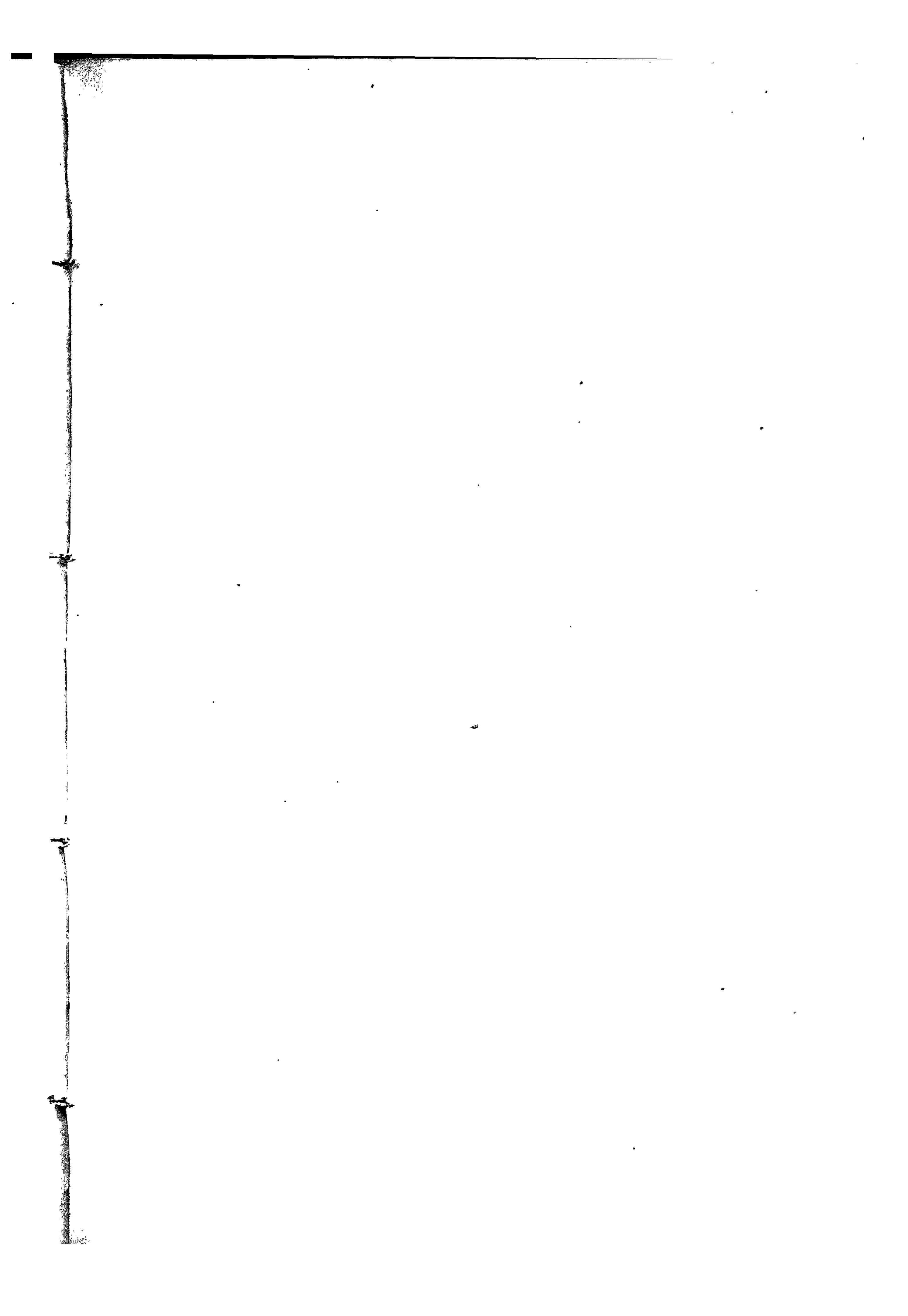
(2) Bell, Colin and Howard Newby, **Community Studies, An introduction to the socieology of the local community**, George Allen & Unwin Ltd., 1971.

(3) Cullingworth, J. B. **Problems of an Urban Society, Vol. 1. The Social Framework of Planning**, George Allen & Unwin Ltd. 1972.

(4) Kanfer, Frederick H. and Phillips, Jeanne S., **Learning Foundations of Behaviour Therapy**, John Wiley & Sons, Inc., 1970.

(5) Popper, K. R., **The Open Society and Its Enemies, 2 Vols.**, Routledge & Kegan Paul, 1969.

* * *



العدد التالى من المجلة

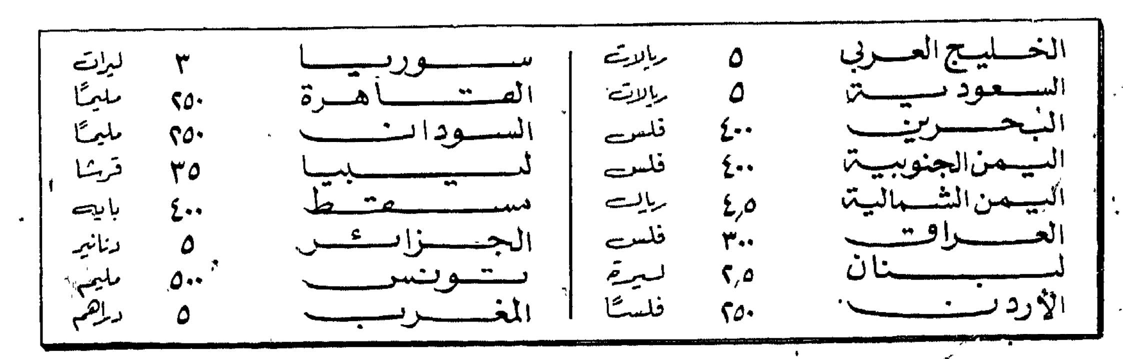
العدد الثانى المجلد السادس

يولية أغسطس سبتمبر ١٩٧٥

قسم خاص عن

الفكر الاسلامى

بالاضافة الى الأبواب الثابتة



الخليج العربي	٥	ريالات	سوريا	٣	ليرات
السعودية	٥	ريالات	القاهرة	٢٥٠	مليمًا
البحرين	٤٠٠	فلس	السودان	٢٥٠	مليمًا
اليمن الجنوبية	٤٠٠	فلس	ليبيا	٣٥	قرشا
اليمن الشمالية	٤,٥	ريال	مسقط	٤٠٠	بايه
العراق	٣٠٠	فلس	الجزائر	٥	دنانير
لبنان	٢,٥	ليرة	تونس	٥٠٠	مليم
الأردن	٢٥٠	فلسًا	المغرب	٥	دراهم



مطبعة حكومة الكويت